326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 26 București Nr. 1

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 9213/1

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef:

ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți:

ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei R.S. România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; RADU NICULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA CALUDI

Secretar responsabil de redacție:

ALEXANDRU DOBRE

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 79717, București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, 79517 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'éthnographie et de folklore » paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, 79517 Bucarest, 3, rue 13 Decembrie, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 25.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 26 · 1981 · Nr. 1

SUMAR

STUDII

NICOLETA COATU-MANAFI, Contribuţii teoretice la cercetarea problematicii liricii populare cu ideatică nouă 3
ADRIAN FOCHI, Motive esopice în folclorul românesc 15
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Semnul în basmul fantastic românesc şi relaţia sa cu funcţiile şi actanţii 35
ANDREI BUCŞAN, Mijloace de expresie în dansul popular românesc 51
OFELIA VĂDUVA, Repere simbolice în cultura populară — Piinea şi alte modelări din aluat — 57

MATERIALE

IOSIF HERŢEA, Aspecte liminare privind statutul sociocultural al muzicianului instrumentist în satul tradiţional 71
MARIA CIOARĂ şi VLAD BÂTCĂ, Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii populare dintre Olt şi Vedea (Tehnica „zidului" din pământ bătut) . . . 87

NOTE ŞI DISCUŢII

IRINA NICOLAU, Reflecţii pe marginea spectacolului de folclor 99
PAUL SIMIONESCU, Marginalii la un text cu semnificaţie etnoistorică recent reeditat 113
TIBERIU ALEXANDRU, Culegerea de muzică populară turcească a lui Béla Bartók 119

RECENZII

RADU OCTAVIAN MAIER, *Arhitectura ţărănească în vestul ţării*, Arad, 1979, 80 p. + 163 ilustr. *(Gheorghe Focşa)* 125
NICOLAE DUNĂRE, *Ornamentică tradiţională comparată*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, 160 p. + 40 planşe şi 82 foto (*R.O. Maier*) 126
IORDAN DATCU şi SABINA-CORNELIA STROESCU, *Dicţionarul folcloriştilor. Folclorul literar românesc*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1979, 501. p (*Gh. I. Neagu*) 128

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 1—130, Bucureşti, 1981

Inv. 9213

Institutul de BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 26 — 1981 — N° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

NICOLETA COATU-MANAFI, Contributions théoriques à la recherche de la problématique de la lyrique populaire avec idéatique nouvelle 3
ADRIAN FOCHI, Motifs ésopiens dans le folklore roumain 15
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Le signe dans le conte fantastique roumain, son rapport avec les fonctions et les actants 35
ANDREI BUCȘAN, Moyens d'expression de la danse populaire roumaine . . . 51
OFELIA VĂDUVA, Repères symboliques dans la culture populaire — Le pain et d'autres pâtes modelées — 57

MATÉRIAUX

IOSIF HERȚEA, Aspects liminaires se rapportant au statut socio-culturel du musicien instrumentiste dans le village traditionnel 71
MARIA CIOARĂ et VLAD BÂTCĂ, Contributions à la connaissance de l'architecture populaire entre Olt et Vedea (La technique du « mur » en terre battue) 87

NOTES ET DISCUSSIONS

IRINA NICOLAU, Réflexions en marge du spectacle folklorique 99
PAUL SIMIONESCU, Marginales à un texte aux significations ethnohistoriques, récemment réédité 113
TIBERIU ALEXANDRU, Recueil de musique populaire turque de Béla Bartók 119

COMPTES RENDUS

RADU OCTAVIAN MAIER, *Arhitectura țărănească în vestul țării*, Arad, 1979, 80 p. + 163 ilustr. *(Gheorghe Focșa)*. 125
NICOLAE DUNĂRE, *Ornamentică tradițională comparată*, București, Editura Meridiane, 1979, 160 p. + 40 planșe și 82 foto *(R. O. Maier)* 126
IORDAN DATCU și SABINA-CORNELIA STROESCU, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, 501 p. *(Gh. I. Neagu)* 128

Rev. ethn. folk., tome 26, no. 1, p. 1—130, Bucarest, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII TEORETICE LA CERCETAREA PROBLEMATICII LIRICII POPULARE CU IDEATICĂ NOUĂ

NICOLETA COATU-MANAFI

În cercetarea din perspectivă literară a fenomenului liricii populare cu ideatică nouă ne propunem relevarea unor aspecte specifice proceselor de creație și transmitere ale mesajului. Studiind problematica particulară a discursului poetic cu tematică nouă, avem în vedere *textul ca entitate*, punînd în valoare modalități și grade diferite de cooperare a creației lirice cu ideatică nouă în literatura orală, și *segmentul de text-motiv*, făcînd analiza diferitelor tipuri de variante și a microstructurilor din interiorul variantelor motivice.

Demersul asupra problematicii liricii populare cu ideatică nouă debutează în mod necesar cu observarea transformărilor radicale în statutul social-profesional și cultural al subiecților creatori. „Investigații concrete atestă o varietate de situații: ei au statute profesionale diverse, grade diferite de instruire, provin din medii rurale, urbane sau semiurbanizate, cu tradiție folclorică puternică sau dimpotrivă, diminuată, cu mare sau redusă înzestrare massmedia. Mediul originar, de proveniență, coincide sau nu, de la caz la caz, cu mediul în care subiectul creator își exercită profesia. În multiple situații, individul transgresează definitiv din mediul originar în alt mediu, cu o configurație culturală diferită, sau pendulează (situația navetiștilor) între mediul originar și mediul de exercitare a profesiei. O cercetare dintr-o perspectivă psiho-sociologică poate pune în valoare o varietate de comportamente culturale ale subiecților creatori în relațiile lor cu cultura tradițional folclorică, cultura de tip livresc-cult și cultura de masă, relevînd atitudini și modalități diferite de participare, grade diverse de adeziune, nivele variabile de disponibilitate" [1].

Modificările în statutul social-profesional și comportamentul cultural ale subiecților creatori determină mutații importante la nivelele produsului cultural și ale proceselor de creație și circulație ale mesajelor.

[1] Nicoleta Coatu-Manafi, *Continuitate-discontinuitate/tradiție-inovație în lirica populară cu ideatică nouă* în „Anuarul Institutului de cercetări etnologice și dialectologice", București, 1980, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

Preluînd diferențierea (făcută într-un studiu anterior[2]) corpusului eterogen al liricii cu ideatică nouă în două categorii fundamentale de discursuri, *discursuri poetice folclorice* și *discursuri poetice-interferate culturale*, subliniem necesitatea unei studieri teoretice în primul rînd din perspective psihologice, sociologice și axiologice, pentru surprinderea nuanțată a complexității acestui fenomen cultural.

„Unificate prin aspecte de conținut (tematice) și formă (mijloace de compoziție, stil, versificație) în planul textului propriu-zis, mesajele lirice populare cu ideatică nouă se grupează în aceste două categorii distincte în baza diferențierilor fundamentale, relevante la nivelele funcției, contextului de producere, proceselor de creație, transmitere și valorizare" [3].

Mesajele cu ideatică nouă sînt fie prototipuri, fie produse preluate de la o sursă. Prototipurile pot fi în stare de latență, conservate de autor scriptic sau în memorie, fără intenția difuzării produsului, sau în stare manifestă, în circulație mai largă sau restrînsă, de la caz la caz, în contexte ale culturii de masă (radio, TV, spectacol cultural de masă). În cazul preluării produsului, sursa poate fi orală, de factură folclorică, cînd mesajul are o circulație anterioară în mediul cultural folcloric. Se atestă și situații în care preluarea produsului se face dintr-o sursă nefolclorică (spectacol de amatori, radio, TV, publicații).

Preluarea produsului de la o sursă folclorică (situația *A*) de către un receptor (R)-virtual emițător (E) presupune două modalități de transmitere a mesajului :

(*A* — 1) — circulația produsului în contexte folclorice ;

(*A* — 2) — difuzare și reinterpretare în contexte ale culturii de masă [momentul R′ (E′)];

— circulație în contexte folclorice și/sau contexte ale culturii de masă [momentul R″ (E″)].

În cazul preluării discursului poetic de la o sursă nefolclorică (spectacol, radio, TV) de către un receptor (R)-virtual emițător (E) / (situația *B*) mesajul poate circula în contexte folclorice și/sau contexte ale culturii de masă.

Situația *C*, care atestă cazul transmiterii unui text prototip, pune în valoare (asemănător situației *A*) două posibilități de circulație a mesajului :

(*C* — 1) — circulația produsului în contexte folclorice ;

(*C* — 2) — difuzare și reinterpretare în contexte ale culturii de masă [momentul R″ (E′)] ;

— circulație în contexte folclorice și/sau contexte ale culturii de masă [momentul R″ (E″)].

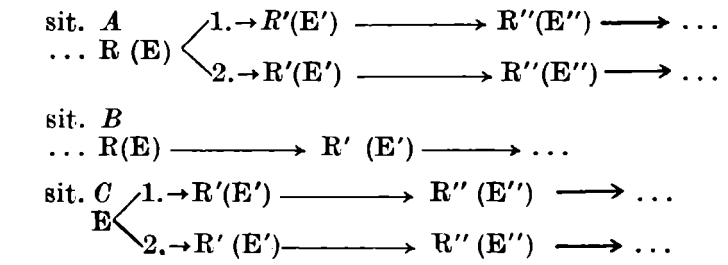
---

[2] *Ibidem*, p. 26.

[3] *Ibidem*, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro

Schema circulației discursului poetic cu ideatică nouă în situațiile *A*, *B*, *C*, menționate mai sus, se prezintă astfel:



Discursurile poetice care se transmit în contexte folclorice (cf. situațiilor *A*—1 și *C*—1) sînt texte lirice *folclorice* cu ideatică nouă „și reprezintă o confirmare concretă a capacității de adaptare și integrare a noilor valori la continuitatea valorilor tradiționale, o confirmare a ideii că inovația este o permanență a folclorului, privit diacronic" [4].

Discursurile poetice care circulă în contexte folclorice și/sau contexte ale culturii de masă oferă imaginea interferențelor, avînd un statut de *interferate culturale* (cf. situațiilor *A*—2, *B*, *C*—2). Ne vom referi spre exemplificare la situația *A*—2: un receptor (R) preia creator un discurs poetic de la o sursă folclorică și-l reinterpretează (E) în cadrul unui spectacol de amatori. Mesajul transmis se asimilează diferențiat la nivelul publicului cu o structură eterogenă. Starea de latență poate deveni stare manifestă, activă, cînd receptorul (R') reinterpretează (E') mesajul, într-un context de tip folcloric și/sau context al culturii de masă. Produsul liric este preluat de un receptor (R''), la rîndul lui virtual interpret (E'') într-o conjunctură favorabilă; acesta (E'') se poate manifesta artistic într-un context specific folcloric și/sau într-un context al culturii de masă. Circulația mesajului continuă în acest mod sau se întrerupe, de la caz la caz.

Circulația creațiilor lirice cu ideatică nouă în contexte folclorice și/sau contexte ale culturii de masă, pendularea produselor culturale dintr-un tip de context în altul motivează procesul apariției variantelor. Statutul particular al discursului poetic cu tematică nouă impune stabilirea unor diferențieri la nivelul variantelor. Textele lirice atestate în cadrul situației *A*—1 și *C*—1 reprezintă *variante folclorice*; discursurile poetice cf. situațiilor *A*—2, *B*, *C*—2 pot fi considerate — în optica noastră — *variante de interferate culturale*.

Cercetînd procesul de creație la nivelul textului, sesizăm că tehnica de elaborare a discursului poetic ca entitate pune în valoare modalități și grade diferite de cooperare a liricii cu ideatică nouă cu tradiția folclorică.

O formulă de compoziție frecventă în lirica actuală constă în aglutinarea unui segment cu ideatică nouă la un segment de text cu număr variabil de versuri, preluat din fondul tradițional folcloric. Cînd inserarea noului conținut se face în baza respectării logicii interne a discursului poetic, a raporturilor semantice, integrarea este organică și construcția unitară, cu componentele sudate, strîns relaționate semantic și structural.

[4] *Ibidem*, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

(Sînt și discursuri în care aglutinarea este rigidă și superficială, segmentul adăugat neintegrîndu-se organic în unitatea textului.)

Cine-o făcut horile Albă ochi ca florile Și fața ca zorile,	segment de text tradițional folcloric
Că horile-s frumușele Și-m cînt țara me în ele, Cîntec nou de bucurie, Pentru țară, pentru glie. Murășule, riu de munte, Poartă-mi cîntecele multe, Poartă-le pe unde line, Că trăim zile senine, Că partidul nostru drag Ne-o adus lumina-n prag [5].	segment de text liric cu ideatică nouă

Noile elemente tematice, dezvoltate poetic în relație cu conținutul și formele de expresie tradițional folclorice, se integrează logic în unitatea de sistem a discursului.

Într-un alt text, nucleul motivic tradițional ocupă o poziție mediană :

Frunzuliță, măr domnesc, Pe pămîntul vrîncenesc *Cîntă* holda, *cîntă* glia, Înflorește *bucuria.*	segmentul 1
Putnă, apă curgătoare *Face-te-ai povestitoare* Despre holde, despre glii, De-ale Vrancei *bucurii.*	segmentul 2
Bucuriile țin calea *Cîntă* codrii, *cîntă* valea, *Cînt* de viață-îmbelșugată, *Cînt* și eu cu el o dată [6].	segmentul 3

Motivul tradițional *(Putnă, apă curgătoare, / Face-te-ai povestitoare)* se combină semantic cu conținuturi tematice noi. Unitatea ideatică a discursului este întărită de cuvintele-cheie prezente în cele trei segmente de text, *bucurii-bucuriile-bucuria* și *cîntă-cînt-cîntec*, care polarizează în jurul lor întregul conținut tematic.

Unele texte cu tematică nouă se construiesc prin adiționarea de formule șablonizate, stereotipii specifice creației noi.

Mîndră țară și bogată
Cum n-o fost ea niciodată,
C-avea multă bogăție
Și trăia în sărăcie.
Azi e mîndră țara mea,

[5] Text mgt. 4 888 Ip, A.I.C.E.D., Turnu Severin, județul Mehedinți, 1974.
[6] Text mgt. 4 887 Ia, A.I.C.E.D., Turnu Severin, jud. Mehedinți, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu găseşti multe ca ea,
Azi e mîndră şi bogată
Cum n-o fost ea niciodată [7].

Discursul poetic este conceput prin adiţionarea a trei variante individuale-segmente text de două versuri; formula iniţială se distanţează de celelalte două variante prin introducerea unei motivaţii referitoare la conţinutul exprimat. Procedeul creaţiei prin aglutinarea motivelor călătoare este specific liricii folclorice; discursul analizat respectă principiul folcloric de construcţie.

După unele consideraţii teoretice asupra discursului poetic ca entitate, ne vom referi la segmentul de text-motiv, făcînd analiza diferitelor tipuri de variante motivice şi a microstructurilor din interiorul variantelor motivice.

Preluăm conceptul de *motiv* în accepţia de „unitate de text cu număr variabil de versuri, dispunînd de anumită stabilitate şi autonomie, cu aptitudine combinatorie" [8]. „S-a preconizat ca textele variantă segmentate, considerate motive, să aibă unitate de sens, să nu conţină mai puţin de două versuri" [9]. „Varianta este materializarea individuală a motivului, implică un act de selecţie şi actualizare, bazat pe un proces complex psihologic" [10].

Decuparea discursurilor poetice în segmente de discurs oferă posibilitatea grupării segmentelor de text după criteriile formal şi semantic şi a determinării mai multor categorii de variante, care atestă grade şi modalităţi diferite de înrudire semantică şi formală.

O primă categorie de variante o constituie *variantele motivice identice formal şi semantic*, la care factorul de variabilitate este de grad Ø, în timp ce factorul de constanţă are valoare absolută. Determinarea identităţii semantice se face avîndu-se în vedere sensul contextual al lexemelor, cf. distincţiei făcută de W. Empson [11] între sensul fundamental al unui cuvînt considerat în afară de orice context şi sensul „vedette" al cuvîntului integrat într-un context.

În exemplul

1 a.b.c.d. Mulţumim, partid iubit,
2 a.b.c.d. Traiul că ne-ai fericit! [12],

cele patru segmente de text *a, b, c, d* sînt variante motivice identice formal şi semantic, ambele cuprinzînd aceleaşi lexeme.

Unele texte-segment pun în valoare unele cazuri de identitate formală şi înrudire semantică şi invers, identitate semantică şi asemănare formală.

---

[7] Text mgt. 4 886 IIb, A.I.C.E.D., Turnu Severin, jud. Mehedinţi, 1974.

[8] Radu Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în REF, tom. 14 (1969), nr. 3, p. 218.

[9] Sabina Ispas şi Doina Truţă, *Propuneri pentru catalogul liricii orale româneşti*, în REF, tom. (1974), nr. 2, p. 114.

[10] Ibidem, p. 115.

[11] W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930.

[12] a. Jucan Graţian, *Traiul ni s-a luminat*, p. 89, Dorohoi, jud. Botoşani.
b. I. Meiţoiu, *Folclor poetic nou*, p. 120—121, Braşov, jud. Braşov.
c. Text mgt. 2 530 m, A.I.C.E.D., Căbeşti, jud. Bihor, 1963.
d. Nicolescu George Cristea, *Cine-a zis dorului dor*, p. 38, Gliganu de Jos, jud. Argeş.

https://biblioteca-digitala.ro

Motivele *a* și *b*,

1 a. Și cu toții să muncim,
2 a. Holda mare s-o sporim;

1 b. Să muncim toți împreună
2 b. Să avem recoltă bună [13],

sînt două *variante identice formal și înrudite semantic*. În determinarea asemănărilor și deosebirilor în plan formal nu se consideră relevantă poziția microstructurilor în discurs. Lexemele „să muncim" și „să sporim" se află în poziție finală în cadrul variantei motivice *a*, în timp ce lexemele corespondente „să muncim" și „să avem" din varianta *b* sînt în poziție inițială; sintagma „holdă mare" apare în poziție inițială în versul *2a*, iar sintagma corespondentă formal și semnatic, „recoltă bună", este în poziție finală în versul *2b*. Ignorînd aspectul pozițional, considerăm cele două variante identice formal și înrudite semantic.

O altă categorie este aceea a *variantelor parțial identice formal și semantic*. Identitatea formală și semantică se atestă la nivelul enunțului-sintagmă și enunțului-propoziție, al unui fragment de vers, al unui vers sau mai multor versuri.

Segmentele-text

1 a.b. Vezi tot lanul ca o mare
2 { a. Cum se leagănă în zare;
  { b. Fără haturi și hotare; [14]

constituie două variante parțial identice, formal și semantic. Se observă identitatea de sens și formă în cadrul versului 1 al celor două variante și diferențele semantice și structurale la nivelul versului 2.

Categoria *variantelor asemănătoare formal și înrudite semantic* ridică problema dificilă a conturării gradelor diferite de variabilitate și constanță în planurile formal și semantic. Imaginînd o axă a variabilității, cu o limită inferioară **Ø**, corespunzătoare tipului de variante identice, și o creștere spre o valoare maximă, se deschide virtualitatea stabilirii relative a gradelor de variabilitate și constanță, deci implicit a gradelor de înrudire semantică și asemănătoare formală a variantelor.

Exemplul

1 a. Pentru țară, pentru neam,
2 a. Bucuros dau tot ce am;

1 b. Să dăm tot ce-avem mai bun
2 b. Dragului popor român! [15]

reprezintă un caz de strînsă înrudire semantică și asemănare formală. Decupajul enunțurilor „dau tot ce am pentru neam" și „să dăm

[13] a. Text inf. 25 689, A.I.C.E.D., Poenari, jud. Ilfov, 1962.
b. S. Filip, *Colo-n larg de Bărăgan*, p. 16, Poenari, jud. Ilfov, 1962.
[14] a. I. Meițoiu, *Folclor poetic nou*, p. 130, Vlădila, jud. Olt.
b. S. Filip, *Colo-n larg de Bărăgan*, p. 10, Poenari, jud. Ilfov.
[15] a. Constantin Baban, Ion Rusu-Sirianu, *Dragă mi-e Oltenia*, p. 10, Sovarna, jud. Mehedinți.
b. Text inf. 24 678, Arh. I.C.E.D., Vlădila, jud. Olt, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

tot ce-avem dragului popor" relevă corespondențele semantică și structurală ale celor două variante motivice.

O situație similară, de înrudire semantică și asemănare formală imaginată grafic pe axa variabilității aproape de limita corespunzătoare identității variantelor, este atestată de segmentele de text:

1 a. Astăzi viața s-a schimbat,
2 a. Partidul ne-a luminat;

1 b. Partidul ne-a ajutat,
2 b. Viața-n bine s-a schimbat [16].

O ultimă categorie pe care o avem în vedere este aceea a *variantelor diferențiate formal și înrudite semantic*. Și la nivelul acestei categorii se atestă grade diferite de înrudire în plan semantic și diferențiere structurală.

1 a. Vine ea, primăvara,
2 a. Pădurea să înverzească,
3 a. Cîmpia să înflorească,
4 a. Să culeg flori de pe cîmp,
5 a. Și partidului să-i duc;
6 a. Să alerg pe deal și șes,
7 a. Să string florile pe-ales
8 a. Și să i le pun pe masă,
9 a. Că ne-a dat viață frumoasă.

1 b. Codrul poartă flori pe poale
2 b. Și pe cărările sale;
3 b. Strînge-le-aș mireasma toată,
4 b. Mireasmă de flori curată,
5 b. Și pe boare s-o trimit
6 b. Lui, partidului iubit,
7 b. Că ne-a dat tot ce-am dorit [17].

Cele două variante motivice sînt înrudite semantic și diferențiate structural.

În unele variante înrudite semantic se remarcă prezența unor nuclee formalizate:

1 a. Și-am umplut hambarele
2 a. Cu grîu nou ca soarele;

1 b. Grîu ca auru-n hambare,
2 b. Mii de kile la hectare [18].

Sintagmele „grîu ca soarele" și „grîu ca aurul" reprezintă structuri identice la nivelul celor două variante diferențiate formal.

---

[16] a. Text inf. 23 563, Arh. I.C.E.D., Brașov, jud. Brașov, 1958.
b. Text inf. 25 687, A.I.C.E.D., Brașov, jud. Brașov, 1958.
[17] a. Trotuș Ernest, *Cetioara mea de brad*, p. 29, Hemeiuș, jud. Bacău.
b. Constantin Baban, Ion Rusu Sirianu, *Dragă mi-e Oltenia*, p. 20, Sovarna, jud. Mehedinți.
[18] a. Text inf. 23 538, A.I.C.E.D., Vlădila, jud. Olt, 1958.
b. Text inf. 24 431, A.I.C.E.D. Tîrgu Jiu, jud. Gorj, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

După unele considerații asupra discursului liric cu ideatică nouă ca entitate și a textului-segment, ne vom axa în continuare cercetarea asupra unor microstructuri fundamentale în interiorul variantelor motivice ; aceste microstructuri denumite de noi embleme tematice sînt nuclee esențiale, care poartă în concentrat tema discursului poetic-segment.

Decupajul emblematic atestă cazul puțin frecvent al emblemei-lexem, comparativ cu situația predilectă a construcției emblematice formată din 2—3 termeni, care alcătuiesc un enunț-sintagmă sau un enunț-propoziție. Spațiul restrîns al studiului nostru nu permite cercetarea construcțiilor emblematice în marea lor diversitate și specificitate. Ca atare, selectăm spre exemplificare cîteva structuri emblematice, enunțuri-sintagme și enunțuri-propoziții, analizînd relațiile sintagmatice, paradigmatice și raportul sintagmatic-paradigmatic în cadrul fiecărei construcții emblematice.

Tema *dorința de pace și neadeziunea fermă la război* este dezvoltată într-un număr finit de variante motivice, grupate astfel după criteriile formal și semantic :

1 a.b. Foaie verde de trifoi,
2 a.b. Noi *vrem pace, nu război* ! } variante motivice identice formal și semantic

1 c. *Pacea* o *dorim* și noi,
2 c. *Nu mai vrem* un nou *război* ![19] } variantă motivică înrudită semantic cu var. *a* și *b*

1 a. Și-am zis verde, grîu mărunt,
2 a. Noi *vrem pacea* pe pămînt,
3 a. *Nu vrem război* niciodată,
4 a. Fiindcă viața n-este dragă.
1 b. *Vrere-aș pace*-n lumea toată
2 b. Și *războaie niciodată* [20]. } variante motivice asemănătoare formal și înrudite semantic

1 a.b. Și {a. *dușmanii* / b. *vrăjmașii*} *orice-ar face*,
2 a.b. Mai tare-i *voia de pace* [21]. } variante motivice identice formal și semantic

Decuparea emblemelor pune în valoare o construcție simetrică, compusă din doi termeni (I și II), într-un raport de disjuncție;

---

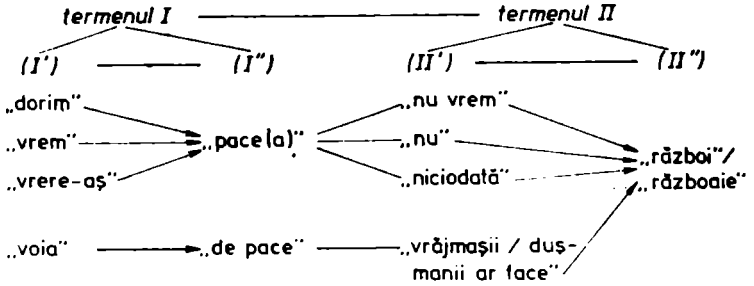
[19] a. Text inf. 12 968, A.I.C.E.D., Viștea de Jos, jud. Brașov, 1950.
b. S. Filip, *Colo-n larg de Bărăgan*, p. 79, Drăcșani, jud. Teleorman.
c. Text fg. 11 589 a, A.I.C.E.D., Tîrgu Jiu, jud. Gorj, 1950.

[20] a. Text inf. 9 530, A.I.C.E.D. Ileana, jud. Ialomița, 1950.
b. I. Meițoiu, *Folclor poetic nou*, p. 321, Suciu de Jos, jud. Maramureș.

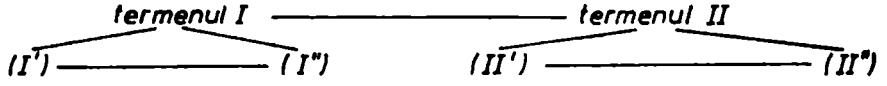
[21] a. Ion Sîssu-Ducșoara, *În lunile soarelui*, p. 375, Purcăreni, jud. Brașov.
b. *Bucurii de viață nouă*, p. 105, Purcăreni, jud. Brașov.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare termen conține enunțuri-propoziții cu 2—3 lexeme și un singur enunț-sintagmă.



Pe axa verticală se pot urmări paradigmele semantice și relațiile morfo-sintactice corespondente :



paradigmă semantică [lexeme înrudite semantic în contextul (I')—(I") și *corespunzător* relație morfo-sintactică în cazul verbelor/predicate în indicativ („dorim", „vrem")]	lexeme cu același semem	paradigmă semantică [lexeme înrudite semantic în contextul (II')—(II") și *corespunzător* relație morfo-sintactică în cazul verbelor/ /adv. cu valoare verbală în indicativ („nu vrem", „nu", „niciodată")]	lexeme cu același semem

O construcție emblematică diferită de cea prezentată anterior este aceea în care unul din termeni reprezintă o figură de stil.

Prosperitatea vieții este motivată semantic prin comparație — metaforă în următoarele variante motivice :

1 a. *Ca lumina soarelui*
2 a. E azi *viața omului* ;
1 b. Crească frunza, crească mare,
2 b. Că ni-e *viața ca un soare* [22].

} variante motivice înrudite semantic

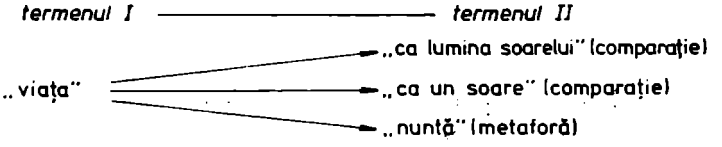
[22] a. I. Meițoiu, *Folclor poetic nou*, p. 363, Vlădila, jud. Olt.
b. L. Ostafi, Jucan Grațian, Solcan Pan, *Bujorel crescut în soare*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

1 a.b.c.d. Codrule, frunză { a. măruntă, b. rotundă, c.d. căruntă, } variante motivice parțial identice formal și semantic

2 a.b.c.d. *Viața* { a.b. mi / c.d. ni } se pare *nuntă*[23].

În cadrul construcției emblematice, primul termen cuprinde un singur lexem, în timp ce la nivelul termenului II lexemele se înrudesc semantic, prin semnificatul integrat, semnificatul de *prosperitate*.



Studiul de față oferă imaginea unui demers concentrat asupra unor aspecte specifice problematicii liricii populare cu ideatică nouă. Ne-am axat pe două direcții fundamentale de cercetare ale acestui fenomen cultural:

— cercetarea de ansamblu a fenomenului, debutînd cu studierea dintr-o perspectivă psiho-sociologică a transformărilor în statutul social-profesional și cultural al subiecților creatori și continuînd cu analiza proceselor de creație, circulație și valorizare ale discursurilor poetice cu ideatică nouă.

— cercetarea mecanismului intern de creație în cadrul textului poetic, considerat ca entitate, fragment de text-variantă motivică și segment-emblemă în interiorul variantei motivice.

CONTRIBUTIONS THÉORIQUES À LA RECHERCHE DE LA PROBLÉMATIQUE DE LA LYRIQUE POPULAIRE AVEC IDÉATIQUE NOUVELLE

Résumé

L'auteur étudie dans cet article quelques aspects spécifiques des processus de la création et transmission des messages liriques avec une nouvelle idéatique.

---

[23] a. Cernea E., Nicolescu D., Brătulescu M., Rădulescu N., *Cîntece și strigături populare noi*, p. 42, Eforie Sud, jud. Constanța.

b. Text inf. 25 689, A.I.C.E.D., Poenari, jud. Ilfov, 1962.

c. I. Melțoiu, *Folclor poetic nou*, p. 151, Poenari, jud. Ilfov.

d. S. Filip, *Colo-n larg de Bărăgan*, p. 16, Poenari, jud. Ilfov.

https://biblioteca-digitala.ro

La démarche théorique débute par l'observation des transformations radicales dans le statut social-professionnel et culturel des créateurs. Les modifications dans leurs statut social-professionnel et dans leurs comportement culturel déterminent des mutations très importantes aux niveaux du fait culturel et des processus de la création et de la circulation des messages.

Étudiant la problématique particulière du discours poétique, nous considérons le texte comme entité, relevant des différentes modalités et grades de coopération de la nouvelle création lirique avec la littérature orale, et le segment du texte-motif, analysant les différents types de variantes et les microstructures qui se trouvent à l'intérieur des variantes motiviques.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MOTIVE ESOPICE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

ADRIAN FOCHI

Nu de mult, ne-am ocupat de o pildă esopică avînd un regim artistic special în cadrul folclorului nostru : e vorba de un motiv care a fost receptat în cuprinsul creaţiilor versificate, fapt care a condus la restructurarea integrală a naraţiunii şi la înnobilarea ei [1]. Cu ocazia acelui studiu, am putut face două constatări de natură pesimistă : că în ultimii ani, preocuparea pentru studiul acestei „cărţi populare" a scăzut foarte mult şi că progresele înregistrate peste ceea ce dădea, acum mai bine de 40 de ani, N. Cartojan [2], sînt aproape nule, atît în direcţia istoriografiei literare, cît şi în cea a folcloristicii. Din această împrejurare, cu totul nejustificată, s-a născut îndemnul de a cerceta măcar aspectul receptării în folclor a *Esopiei*, lucru despre care nu se ştie aproape nimic. Ca dovadă pentru cele spuse, arătăm că, la vremea sa, N. Cartojan menţiona numai 3 fabule esopice intrate în folclorul nostru şi anume : *Şoarecele şi guzganul*, *Iepurii şi broaştele* şi *Un mare păcat* (= *Toporul şi pădurea*) [3]. Mai tîrziu, I. C. Chiţimia a mai sporit numărul temelor esopice intrate în folclorul nostru cu încă un text, *Grădinarul* şi *şarpele* [4], pentru care noi am aflat o a doua variantă orală în Ms. rom. 4 554, f. 51, de la Biblioteca Academiei R. S. România. Al cincilea text l-am identificat şi studiat în articolul menţionat mai sus, dar se vede că nu a intrat încă în circuitul ştiinţific normal, deoarece alţi cercetători se opresc la cifra 4 (contribuţiile lui N. Cartojan şi I. C. Chiţimia). Textul identificat de noi reprezintă un cîntec epic, catalogat de Al. I. Amzulescu la nr. 308 din repertoriul său de cîntece epice şi e rezumat tematic astfel : „Tîlharul, legat, e dus cu carul la spînzurătoare. În urma carului, plînge mama. Fiul îi aminteşte mamei că l-a crescut tolerîndu-i toate fărădelegile" [5]. Ar fi deci numai 5 subiecte esopice în folclorul românesc, ceea ce — încă de la bun început — pretează la îndoială. Cum arătam însă mai sus, unii specialişti recunosc abia 4 din ele şi concluzia lor sună astfel : „Colecţiile de fabule, în primul rînd cea a lui Esop, au avut puţin ecou în rîndul povestitorilor populari. Astfel,

---

[1] Adrian Fochi, *Comentariu folcloric la o pildă esopică*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", Cluj-Napoca, 10 (1978), p. 421—430.

[2] N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească. Epoca influenţei greceşti*, Buc., Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938, vol. II, p. 251—268.

[3] *Ibidem*, p. 265.

[4] *Esopia*. Ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv, note, glosar şi bibliografie de Ion Const. Chiţimia. Ediţia a II-a. Buc., ESPLA, 1958 (Bibl. pt. toţi).

[5] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Buc., Edit. pt. literatură, 1964, vol. I, p. 224.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 15—34, Bucureşti, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

din fabulele atribuite lui Esop, în forma în care au fost colportate la noi, doar 4 au pătruns în circuitul folcloric" [6], amintind numai ceea ce dăduseră N. Cartojan şi I. C. Chiţimia [7]. Toate acestea arată că problema esopică trebuie luată din nou în cercetare, cu mijloace de documentare sporite şi ca problemă globală.

Cercetarea noastră de acum nu-şi asumă asemenea sarcini; ea nu urmăreşte să devină exhaustivă, ci să rezolve chestiunea pătrunderii în folclor a tematicii esopice, înlăturînd măcar una din superstiţiile care învăluie problema şi se transmit, fără control, de la om la om. Noi am reuşit să identificăm nu 5 motive esopice, ci 19 şi numeroase alte urme despre trecerea *Esopiei* prin cultura noastră orală. Fabula esopică, avînd un fond folcloric la origine, s-a putut răspîndi nu numai prin broşura de colportaj, destul de tîrzie, dar s-a putut menţine în orizont folcloric, în chip firesc de-a lungul mileniilor, întrucît mesajul ei a fost mereu actual şi la ordinea zilei. Şi e cu atît mai plauzibil lucrul acesta, cu cît tot sud-estul european a suferit ascendentul culturii elenice. Mai mult decît atîta, fabulele atribuite lui Esop au avut o posteritate literară demnă de invidiat. Ele au fost prelucrate de tracul Fedru, de grecul Babrius, de latinul Avianus şi, odată cu intrarea vechii Dacii în orbita culturii latine, este foarte posibil ca măcar anumite motive să le fi moştenit, în mod direct, din timpuri imemoriale încă. Problema se poate pune şi aşa. Pentru aceasta reamintim aici că în folclorul sîrbocroat, deci din aceeaşi zonă a sud-estului european au fost identificate 90 de teme esopice integrale şi alte 33 de subiecte parţiale [8], fapt ce nu poate fi neglijat atunci cînd studiem problema receptării *Esopiei* la noi, terenul, sîrbocroat sau cel sud-est european, în general, putînd constitui o filieră naturală de difuzare, o punte între realităţi culturale de acelaşi ordin, cu mult anterioare broşurii de colportaj. În stadiul actual al cercetării nu putem face însă nici un fel de precizări; numai atente liste de concordanţe între diferite cataloage, versiuni şi variante ar putea lămuri odată lucrurile. Cercetarea de faţă este o tentativă în această direcţie. Oricum, aşa-numiţii „istorici ai culturii", care au proliferat îngrijorător în ultima vreme în sud-estul european, pot găsi în studiul *Esopiei* o frumoasă şi onorabilă ieşire din domeniul ideilor generale, pentru a face o treabă cu adevărat interesantă şi utilă.

Nu demult a apărut în editura Univers colecţia integrală a fabulelor lui Esop, datorată lui Traian Diaconescu, după ediţia ştiinţifică a lui

---

[6] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*. Buc., Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, p. 36.

[7] Ceea ce ni se pare că merită să arătăm aici este faptul că acelaşi cercetător, în *Antologie de proză populară epică*. Buc., Edit. pt. literatură, 1966, vol. I, citează 6 texte esopice, dar fără a face trimiterea la fabulistul grec.

[8] Ivan Kasumović, *Ezopovska basna grčka i rimska u hrvatskom i srpskom narodnom pričanju*. Zbornik za narodi život i običaje južnih Slavena, Zagreb, 18 (1913), p. 193—230 şi 19 (1914), p. 1—34. La Biblioteca Academiei R.S. România nu se găseşte decît cea de-a doua parte a studiului, aşa că n-am putut proceda la o cercetare comparativă adecvată. Materialul cuprinde numai temele dintre nr. 42—90 şi cele 33 de proverbe ce apar ca morală la fabulele esopice.

https://biblioteca-digitala.ro

S. Chambry [9], așa încît, pentru prima oară avem la îndemîna studiului întregul tezaur de fabule atribuit lui Esop. Ediții parțiale au publicat în secolul trecut D. Mateescu și în vremea mai nouă I. Teodorescu și acad. Al. Graur [10]. Nu mai spunem că broșura de colportaj, tradusă la noi pe la începutul secolului al XVIII-lea, s-a retipărit de nenumărate ori. Menționăm numai una din ultimele retipăriri [11]. Discuția noastră va urmări ordinea stabilită de Chambry (Diaconescu), pentru a ne încadra și noi în disciplina internațională a cercetării. Cu cifre romane notăm numerotarea noastră, cu arabe pe cea internațională.

I. Trei pilde esopice au același subiect, reprezentat în cultura noastră de celebra fabulă a lui Grigore Alexandrescu, *Toporul și pădurea* (Diaconescu, 7,99 și 100). Le dăm mai jos pentru ca oricine să-și dea mai bine seama de constantele și variabilele subiectului.

Vulturul și săgeata (Diaconescu, 7): *Pe vîrful unei stînci ședea un vultur, pîndind iepuri. Dar cineva îl ochi cu arcul, și săgeata îl străpunse. Crestătura săgeții, cu pene de vultur, i se afla în fața ochilor. Privind-o, zise: „Pentru mine e încă o mîhnire, să mor din pricina penelor mele". Astfel tăișul cel mai cumplit al durerii s-arată ori de cîte ori cineva dintr-ai noștri ne aduce primejdie.* Sîntem departe de materialul românesc, dar ideea rămîne aceeași, constituind o constantă a gîndirii lui Esop. Exemplul al doilea ne aduce în atmosfera devenită pentru noi clasică.

Stejarii și Zeus (Diaconescu, 99): *Stejarii se plînseră lui Zeus și-i spuseră că „zadarnic sîntem în viață căci ne doboară securile mai rău decît pe toți arborii". Zeus răspunse: „Voi sînteți pricina acestei nenorociri, căci dacă n-ați face trunchiuri și n-ați fi de folos dulgherilor și țăranilor, nu v-ar tăia securea". Tot astfel unii oameni care sînt pricina nenorocirii lor aruncă nebunește vina pe zei.* Rămînînd în aceeași atmosferă, dar ceva mai diferită, e fabula următoare:

Tăietorul de lemne și bradul (Diaconescu, 100): *Niște tăietori de lemne despicau un brad și lucrau lesne mulțumită penelor făcute din el. Atunci bradul spuse: „Nu urăsc securea care mă taie, ci penele care s-au născut din mine". Fabula arată că nu este atît de amar ca cineva să îndure nenorociri din pricina străinilor cît din partea rudelor* [12].

Cei care au fost preocupați de izvoarele lui Grigore Alexandrescu nu fac însă nici o aluzie la celebra fabulă a lui Fedru, pe care pentru paralelismul ei total o reproducem aici:

Cei ce dușmanii își ajută cumplită soartă au să-ndure.

---

[9] Esop, *Fabule*. Traducere, prefață și note de Traian Diaconescu. Buc., Edit. Univers, 1972, după S. Chambry: *Aesopi fabulae*. Paris, 1925(retip. 1959) și Ésope: *Fables*, Paris, 1927 (retip. 1960). Traducerea s-a făcut din limba elină și, după mărturisirea editorului român, s-a străduit să urmărească îndeaproape textul elin, dar să și îmbine, în limita posibilităților, particularitățile stilistice ale fabulei eline cu specificul artistic al fabulei folclorice românești. Traducătorul și-a permis o sumă de libertăți „volte" (modificarea unor titluri, înlăturarea unor tautologii, redarea în proză a unor fabule în versuri), ceea ce — după opinia noastră — nu afectează unitatea colecției. Ne îndoim numai că traducătorul a putut decela „specificul artistic al fabulei folclorice românești", întrucît nu știm să existe culegeri speciale de asemenea fabule.

[10] Apud T. Diaconescu, *op.cit.*, p. 17.

[11] Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*. Buc., Edit. pt. literatură, 1963, vol. I: *Viiața și pildele prea înțeleptului Esop*, p. 111—234.

[12] Materialul se găsește și la Babrius, *Fables*, expliquées par M. Théobald Fix et traduites par M. Sommer. Paris, Hachette, 1846, nr. 38, sub titlul *Le pin*.

https://biblioteca-digitala.ro

Făcîndu-şi un topor, pe vremuri, un om s-a dus într-o pădure
Cerînd copacilor o creangă de lemn mai tare, pentru coadă.
Copacii (neputînd urmarea acestei danii s-o prevadă)
Îi deteră-un măslin sălbatic şi omul, ciocîrtind de zor,
Cum puse coadă la topor,
Porni să taie fără milă întîi stejarii seculari,
Şi-n timp ce-şi alegea cu grijă, din rîndul lor pe cei mai mari,
Să-i taie cu nemiluita,
Îi spuse unul unui frasin vecin : „Ne-am meritat ursita" [13].

Grigore Alexandrescu putea cunoaşte subiectul din literatura postbelică, din literatura franceză, dar şi din Fedru, tot aşa cum l-ar fi putut cunoaşte din tradiţia orală a românilor, fie dintr-o variantă ca cea publicată ulterior în „Ion Creangă" şi la care se referă N. Cartojan, fie dintr-un întreg ciclu de proverbe şi zicători pe această temă, ca : „Pădurea de coada ei piere", „De securea fără coadă n-are frică pădurea", sau expresia „coadă de topor" [14] şi altele asemenea.

II. **Vulpea ghiftuită şi scorbura (Diaconescu, 30)** : *O vulpe flămîndă, văzînd într-o scorbură de stejar nişte pîine şi nişte carne părăsite de păstori, se strecură acolo şi le mîncă. Dar umflîndu-i-se pîntecul şi nemaiputînd să iasă, gemea şi se jelea. O altă vulpe, trecînd pe acolo şi auzindu-i vaietele, se apropie şi o întrebă care e pricina lor. Cînd află întîmplarea, îi spuse : „Rămîi în scorbură pînă cînd te vei face iarăşi cum erai cînd ai intrat şi vei ieşi uşor". Fabula arată că vremea risipeşte greutăţile vieţii.*

În folclorul nostru, textul a fost notat însă de Adolf Schullerus, la nr. 35.I* cu o oarecare neînsemnată deosebire de conţinut : vulpea nu intră într-o scorbură, ci printr-o deschizătură într-o grădină. Textul sună astfel : „Fuchs im Obstgarten (Hat sich dick gefressen, muß 6 Tage fasten, um durch das Loch wieder zurückschlüpfen zu können" [15]. Ovidiu Bîrlea [16] o citează în enciclopedia sa după acelaşi izvor, ceea ce pare să arate că subiectul nu este prea răspîndit în folclorul nostru.

III. **Vulpea şi ţapul (Diaconescu, 40)** : *O vulpe căzuse într-o fîntînă şi nemaiputînd să iasă, rămase acolo. Un ţap împins de sete veni la aceeaşi fîntînă şi, cum văzu vulpea, o întrebă dacă apa e bună. Vulpea se bucură*

---

[13] Fedru, *Fabule*. Traducere şi note de Aurel Tita şi Gheorghe Moraru. Prefaţă de C. Poghirc. Buc., Edit. pt. literatură universală, 1966, p. 245 (IV, 36 : *Omul şi copacii*).

[14] Gr. Alexandrescu, *Opere*. Ediţie critică, note, variante şi bibliografie de I. Fischer. Buc., Edit. de stat pt. literatură şi artă, 1957, p. 486. Comentatorul expune toate opiniile, dar nu optează pentru vreuna. Mulţimea proverbelor şi expresiilor idiomatice pe această temă (cunoaştem 11 texte — vezi *Proverbe româneşti*. Ediţie alcătuită, prefaţă, glosar şi indici de George Muntean. Buc., Edit. pt. literatură, 1967, nr. 484, 2 809, 3 160, 4 471, 5 239, 5 954, 6 035, 6 036, 6 745, 6 991, f.n., p. 375) face plauzibilă existenţa unei fabule pe această temă, fabulă culeasă pînă acum într-o singură variantă. O cercetare amănunţită pe această temă ar putea scoate la lumină izvorul folcloric de inspiraţie a poetului. Pînă una alta, putem arăta aici că prin 1842, cînd a fost publicată fabula poetului nostru, situaţia ţărilor române era asemănătoare cu situaţia Greciei ioniene din vremea lui Esop, după cum o descrie Arnold Bronnen, *Aisopos*. Sieben Berichte aus Hellas. Der Aisopos-Roman neu übersetzt und nach den Quellen ergäntzt. Berlin, Aufbau-Verlag, 1956. Traducerea românească de Elena Davidescu.

[15] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der Rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System der Märchentypen Antti Aarnes*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928, p. 21.

[16] Ovidiu Birlea, *op.cit.*, p. 445.

https://biblioteca-digitala.ro

de întîmplare și, silindu-se să laude apa, îi spuse că e nemaipomenit [ă] și-l îndemnă să coboare. Țapul, însetat, scoborî fără grijă și, după ce își potoli setea, chibzuia împreună cu vulpea cum să iasă. Atunci vulpea îi spuse: „Știu un mijloc de ieșire, numai dacă o să vrei să scăpăm amîndoi: să sprijini picioarele dinainte pe zid, să ridici în sus coarnele și, după ce voi ieși eu, te voi trage și pe tine". Țapul ascultă bucuros sfatul și vulpea, cățărîndu-se pe picioarele, pe umerii și pe coarnele lui, ajunse la gura fîntînii și, ieșind afară, se depărtă. Cînd țapul o învinui că a călcat învoiala, vulpea se întoarse și-i zise: „Prietene, dacă ai fi avut atîta minte cîte fire ai în barbă, n-ai fi coborît înainte de a te gîndi la urcare". Tot astfel și oamenii înțelepți trebuie mai întîi să se gîndească la sfîrșitul acțiunilor și apoi să pornească a le face.

În folclorul românesc, lucrurile sînt puțin variate: protagoniștii fabulei sînt ariciul și vulpea și de aceea lucrurile se rezolvă în favoarea ariciului, care e un animal înzestrat în folclor cu numeroase însușiri pozitive, mai ales cu înțelepciune. Oferim aici rezumatul unei variante din colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, din Cerbăl — Hunedoara, culeasă în anul 1960 (mgt. 1722a): Vulpea călătorea odată cu un arici și, pentru a-l uimi pe acesta, îi spuse că ea are un sac și o traistă cu minciuni. Bineînțeles ariciul se miră, dar își păstră cumpătul. Mergînd astfel, ajung la o „lupărie" (= cursă în pămînt pentru prins lupi), cad în ea și mînîncă momeala. După aceasta își pun problema cum să iasă. Cu toate vicleniile sale, vulpea nu găsește nici un mijloc de salvare. Ariciul pretextează însă că ar avea niște dureri atroce de stomac și-o roagă pe vulpe să-i facă un masaj ușor pe locul dureros. Vulpea acceptă, dar înțepîndu-se în spinii ariciului, îl zvîrle cît colo, tocmai afară. Apoi ariciul o învață și pe vulpe cum să se salveze, prefăcîndu-se că e moartă cînd o veni stăpînul cursei [17]. După afirmația lui O. Bîrlea, fabula ar fi cunoscută la noi în 5 variante din Oltenia și Transilvania. Adolf Schullerus[18], care o înregistrează la nr. 33, sub titlul *Fuchs und Igel in der Grube* cunoștea, la vremea sa, numai trei variante. E de notat însă aici și proverbul: „Pînă a nu intra, socotește cum ai să ieși" [19]. Sînt de reținut aici două fapte: că versiunea esopică apare la Fedru, versificată și cu absolut toate detaliile [20], și că versiunea românească pleacă de la un alt prototip clasic. K. Krohn o găsea atestată încă la Archilochos [21]. St. Thompson o găsește atestată în Europa, în Irlanda și Finlanda și numai sporadic în Africa și Indonezia. Se cuvine așadar a se reține că, încă din cea mai mare vechime, ambele versiuni circulau în paralel: cea avînd ca protagoniști pe vulpe și țap (unde țapul e victimă), și cea cu vulpea și ariciul (unde vulpea devine victima propriei sale astuții). Important e că la noi se întîlnește versiunea neaflată la Esop.

IV. **Omul și naufragiul (Diaconescu, 53):** *Un om bogat din Atena călătorea pe mare împreună cu alții. Se stîrni o furtună puternică și vasul se răsturnă. Cînd toți călătorii înotau, atenianul tot striga în ajutor pe zeița Atena*

---

[17] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*. Buc., Edit. pt. literatură, 1966, vol. I, p. 123—125.

[18] Adolf Schullerus, *op.cit.*, p. 21.

[19] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 6 194.

[20] Fedru, *op.cit.*, p. 159(IV, 9: *Vulpea și țapul*).

[21] K. Krohn, *Eine uralte griechische Tierfabel*, citat de O. Bîrlea, *Antologie*.

https://biblioteca-digitala.ro

și-i făgăduia mii de ofrande dacă îl va mîntui. Unul dintre naufragiați îi spuse: „Cheam-o pe Atena, dar mișcă și brațele". Așa și noi, odată cu chemarea zeilor, trebuie să chibzuim singuri și să trudim pentru ceea ce plănuim. Să fim bucuroși dacă, în truda noastră, dobîndim bunăvoința zeilor decît dacă, neglijîndu-ne singuri, sîntem salvați de zei. Cînd omul cade în nenorocire trebuie să se trudească singur să iasă și doar apoi să ceară ajutor zeului.

Materialul e cunoscut din literatura de specialitate (A. Th. 1 293*). La noi, subiectul e atestat în Transilvania, de mai bine de o sută de ani. Iată versiunea românească după rezumatul tematic al S.-C. Stroescu: « Un Russe, tombé dans une rivière et en danger de se noyer, crie au secours: „Seigneur, aidez-moi, Seigneur, venez à mon aide". Un Roumain, entendant les appels désespérés du Russe, lui donne le conseil d'agiter mains et pieds d'abord et ensuite Dieu l'aidera » [22]. Nu cunoaștem decît această unică variantă la noi, dar există numeroase proverbe și expresii paremiologice care, fie că provin din această fabulă sau ne conduc spre ea, marchează aceeași atitudine raționalistă față de credințele în divinitate. Iată cîteva exemple: „Ajută-te și cerul te va ajuta", „Cine dă din mîini nu se înecă", „Dă din mîini să nu te înec", „Dă din mîini și ceru-ți va ajuta" [23].

Printre fabulele lui Esop este una paralelă, în care nu mai e vorbă de un naufragiu, ci de un simplu accident întîmplat unui căruțaș. Carul unui boar se înfundă într-o groapă adîncă. În loc să se apuce să-l scoată, trăgînd de roată sau îndemnîndu-și boii, omul nostru îl cheamă în ajutor pe Heracle. Acesta vine și-i dă sfatul să se ajute singur, dacă vrea să fie ajutat de zei [24].

V. **Omul și satirul (Diaconescu, 60):** *Se spune că odinioară, un om legase prietenie cu un satir. Și cînd veni iarna, omul își ducea mîinile la gură, din pricina gerului și sufla peste ele. Satirul îl întrebă de ce face acest lucru și omul îi răspunse că își încălzește mîinile înghețate. Se așezară apoi la masă și cum bucatele erau foarte fierbinți, omul luă o părticică, o duse la gură și suflă peste ea. Satirul îl întrebă iarăși de ce face acest lucru și omul îi răspunse că-și răcește bucatele pentru că sînt foarte fierbinți. Dar satirul îi spuse „Prietene, mă las de legămîntul nostru, căci tu sufli din aceeași gură și cald și rece". Tot astfel și noi trebuie să fugim de prietenia acelora care au o fire cu două fețe* [25].

În folclorul românesc cunoaștem două variante ale subiectului, una mai aproape și cealaltă mai depărtată de materialul de mai sus. Dealtfel, subiectul este cunoscut și pe plan internațional (A. Th. 1 342). Desigur, materialul românesc are în vedere alte realități decît cel esopic. Satirul esopic este înlocuit cu un slujitor: « Le domestique demande à son maître pour quel motif il souffle sur le cuiller, et le maître lui explique

---

[22] Sabina-Cornelia Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Edit. Academiei R.S. România, 1969, vol. II, p. 980 (nr. 4 732).

[23] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 731, 1 950, 2 872, 2 873.

[24] Motivul esopic poartă titlul *Boarul și Heracle (Diaconescu, 72)* și îl aflăm și la Babrius, *op. cit.*, nr. 20 și la Avianus (vezi *Fables de Phèdre*, traduites en français par M. E. Panckoucke suivies des œuvres d'Avianus, de Denys Caton, de Publius Syrus traduites par Levasseur et J. Chenu. Paris, Ed. Garnier, 1864), nr. 32.

[25] Subiectul apare și la Avianus, *op. cit.*, nr. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

que c'est pour refroidir le potage. Une autre fois, en le voyant souffler dans ses doigts, il obtient comme réponse de son maître que c'est pour se réchauffer. Pris d'épouvante le serviteur quitte le service de celui qui souffle par sa bouche autant le chaud que le froid » [26]. Cea de-a doua variantă : « En plein hiver, un Bohémien travaille dehors et souffle souvent dans ses doigts. Au souper du soir, le Bohémien souffle sur la soupe pour la refroidir. Le petit moricaud lui demande pourquoi il a soufflé dans ses doigts, pendant la matinée, et le soir dans la soupe. Quand le Bohémien lui explique pourquoi, le mioche lui dit qu'il n'a pas su que son père a deux âmes, «„l'une qui réchauffe et l'autre qui refroidit" » [27].

VI. **Bătrînul şi moartea (Diaconescu, 78) :** *Odinioară un bătrîn tăiase nişte lemne şi cărîndu-le în spate străbătea o cale lungă. Din pricina drumului istovitor trînti jos povara şi chemă moartea. Arătîndu-se moartea şi întrebîndu-l de ce o cheamă, bătrînul îi spuse : „Ca să-mi ridici povara". Fabula arată că tot omul e iubitor de viaţă, chiar dacă e nenorocit.*

Subiectul, cu răspîndire internaţională (A. Th. 1 354), cunoaşte şi în folclorul românesc o difuziune destul de întinsă. Dacă ne luăm după catalogul S.-C. Stroescu, ar fi cunoscute la noi, pînă acum, 14 variante. E vorba deci de unul din acele subiecte care atestă unitatea folclorului nostru pe întreg cuprinsul ţării. În cele mai multe variante, femeia care cheamă moartea afirmă că a chemat-o spre a o lua pe noru-sa sau pe ginerele său, dar exemplul cel mai apropiat de motivul esopic sună astfel : « Une vieille femme appelle la mort parce que le fagot qu'elle portait était trop lourd. La vieille dit à la mort qu'elle l'a fait venir pour l'aider à charger sur son dos le fagot, car il est trop pesant pour qu'elle le soulève toute seule » [28].

Un proverb ţine să confirme adevărul povestitoarei, sunînd astfel : „Omul cît să-mbătrînească, tot cere să mai trăiască" [29].

VII. **Ţăranul şi şarpele îngheţat (Diaconescu, 82) :** *Un ţăran găsi în vreme de iarnă un şarpe înţepenit de frig şi, făcîndu-i-se milă de el îl saltă şi-l bagă în sîn. Şarpele se încălzi şi se înzdrăveni, dar îşi muşcă binefăcătorul şi plecă. Ţăranul, dîndu-şi sufletul, spuse : „Pătimesc pe drept căci m-am înduioşat de un nemernic". Fabula arată că nemernicii nu se schimbă, chiar dacă le facem cel mai mare bine.*

După informaţia pe care o avem, subiectul se află la noi într-o singură variantă, care are următorul cuprins : „... şarpele îngheţat e luat de om şi încălzit la sîn. După ce se dezgheaţă, îl muşcă pe binefăcător, omorîndu-l" [30]. E de menţionat aici şi proverbul : „Creşte şarpele

---

[26] S.-C. Stroescu, *op.cit.*, vol. I, p. 121 (nr. 3 197). Autoarea face o trimitere greşită la un tip 3 806 (d), la care nu există subiectul.

[27] *Ibidem*, vol. I, p. 447—448 (nr. 3 809), unde face altă trimitere greşită la tipul 3 198 (c), care nu are nici o relaţie cu subiectul pe care îl discutăm. De fapt, autoarea face trimiteri încrucişate între cele două variante, dar greşeşte în ambele împrejurări.

[28] *Ibidem*, vol. II, p. 999—1 000 (nr. 4 777). Faptul că autoarea catalogului trece sub acelaşi număr şi snoavele referitoare la raportul soacră/noră arată că clasificarea ei nu e întru totul riguroasă şi provoacă măcar nedumeriri, dacă nu şi încurcături (vezi notele 26 şi 27).

[29] *Proverbe româneşti*. Ediţia citată, nr. 5 721.

[30] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie*, p. 388.

https://biblioteca-digitala.ro

în sîn, ca mai bine să te muşte" [31]. Se mai cuvine să arătăm că subiectul a fost poetizat de Fedru :

Cel ce pe răi i-ajută se va căi îndată.

Un om găsind în cale o viperă-nghețată,
O puse-n sîn, s-o-nvie. Avea să-l coste mila :
Venindu-şi în simţire, îl otrăvi reptila,
„De ce, o-ntrebă alta, atîta mîrşăvie?"...
„Cei răi nu se ajută". Se cade toţi s-o ştie [32].

VIII. **Carul lui Hermes şi arabii (Diaconescu, 112) :** *Odinioară Hermes porni prin toate ţările cu un car plin de minciuni, de viclenii şi de hoţii, şi împărţi în fiecare ţară cîte puţin din încărcătură. Dar cînd ajunse carul în ţara arabilor se zice că se răsturnă pe neaşteptate. Arabii, ca şi cum ar fi dat peste-o încărcătură de preţ, jefuiră toată încărcătura şi nu-l lăsară să mai meargă şi la alte popoare* [33].

În folclorul românesc este ceva asemănător, nu însă întru totul identic. E vorba de „legenda carului cu proşti", cunoscută în părţile de sud ale ţării (Munteniei şi Oltenia). Iată o variantă din judeţul Vîlcea : « Un empereur réunit à un festin tous les sots de son pays. Après le banquet, il les charge dans un grand chariot en pierre et ordonne au cocher de monter jusqu'au sommet de la colline et de là-haut de les faire rouler en bas avec le chariot. Le cocher exécute l'ordre. Un seul nigaud s'accroche au cocher et a ainsi la vie sauve. Il reste le seul de son espèce dans tout le pays. Le chariot se casse sur la pente, près du village de Balaciu ; quelques sots arrivent jusqu'au mur du chef de la police, tandis que d'autres s'arrêtent dans la ville de Caracal » [34]. Subiectul se găseşte şi la Babrius, cu acelaşi conţinut ca la Esop [35].

IX. **Corbul şi vulpea (Diaconescu, 165) :** *Un corb, furînd o bucată de carne, se lăsă într-un copac. Îl zări o vulpe şi, vrînd să-i ia carnea, porni să-l laude că e frumos şi înalt, că lui i se cuvine, de fapt, să domnească peste păsări şi că acest lucru s-ar întîmpla sigur, dacă el ar avea şi glas. Corbul vrînd să arate că are glas, lăsă carnea şi croncăni tare. Vulpea alergă la carne şi, înhăţînd-o, zise : „O, corbule, dacă ai avea şi minte nu ţi-ar lipsi nimic ca să domneşti". Fabula se potriveşte oamenilor proşti.*

În folclorul nostru, fabula pare a se întîlni destul de rar. Nu cunoaştem, în mod direct, nici o variantă, de aceea facem uz de o scurtă caracterizare a lui O. Bîrlea, după care vulpea „păcăleşte pe corb, adulîndu-l" [36].

---

[31] *Proverbe româneşti.* Ediţia citată, nr. 2 561.

[32] Fedru, *op.cit.*, p. 169 (IV, 17 : *Omul şi vipera*).

[33] Am omis morala fabulei întrucît nu sîntem de acord cu aprecierea dispreţuitoare pe care o cuprinde. Dar prin amputare, textul nu şi-a pierdut sensul.

[34] S.-C. Stroescu, *op.cit.*, vol. II, p. 1 543 (nr. 5 731) cu comentariul : « Plaisanterie pour taquiner les habitants de Caracal. Ces derniers ne nient pas que le chariot se soit brisé près de leur ville, mais ils ripostent que les sots sont partis à...(à la ville de celui qui les taquine) ».

[35] Babrius, *op.cit.*, nr. 56.

[36] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie*, p. 444.

https://biblioteca-digitala.ro

Forma cu care ne-au obişnuit celelalte lecturi ale noastre se întîlneşte la Fedru :

Cînd ţii măgulitoare cuvinte să primeşti,
Vei şi avea îndată prilej să te căieşti.

Un caş furase corbul de undeva, pitit,
Şi dornic să mănînce, pe-o creangă s-a oprit.
Zărindu-l, coana vulpe porni să dea cu gura :
„O, corbule, ce pene ţi-a hărăzit natura !
Ce trup !... Ce chip !... Doar voce de-ar fi să ai oleacă,
N-ar fi vreo zburătoare în lume să te-ntreacă...".
Voind să-i dovedească un croncănit frumos,
Deschide corbul cloţul şi caşul cade jos,
Iar vulpea îl înghite cu mare lăcomie.
În van se plînse corbul de propria-i prostie.

Am dovedit prin pilda de sus puterea minţii :
Nu-i forţă să reziste în faţa iscusinţii [37].

X. **Iepurii şi broaştele (Diaconescu, 191)** : *Iepurii se adunară odată şi se plînseră că viaţa lor e nesigură şi plină de spaimă ; şi, într-adevăr, erau stîrpiţi şi de oameni şi de cîini şi de vulturi, şi de multe alte vietăţi. De aceea chibzuiră că e mai bine să moară odată decît să tremure de spaimă toată viaţa. Cînd luară această hotărîre, se repeziră toţi spre un lac, ca să se arunce în el şi să se înece. Dar broaştele, aşezate în jurul lacului, cum simţiră ropotul alergării, se năpustiră în apă. Unul dintre iepuri, care părea mai isteţ, strigă : „Opriţi-vă, prieteni, nu vă faceţi rău, căci priviţi, sînt vietăţi şi mai fricoase decît noi". Fabula arată că cei nenorociţi se mîngîie cînd văd că alţii pătimesc mai rău.*

Subiectul e cunoscut şi la noi, în toată ţara, cu toate că variantele sale nu sînt prea numeroase. A. Schullerus cunoştea, la vremea sa, numai două variante, pe care le cataloga la nr. 92, sub titlul : „Hase und Frösche", cu comentariul : „Hase merkt, dass sich doch jemand auch vor ihm fürchtet, ertränkt sich deshalb nicht" [38]. Mai nou, a fost culeasă o variantă în Cresuia-Beiuş, în 1961, aflată în Arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti, şi publicată de Ovidiu Bîrlea [39]. În enciclopedia sa asupra poveştilor româneşti, O. Bîrlea se referă la aceeaşi variantă [40]. Bineînţeles, subiectul esopic a fost tratat şi de Fedru [41] şi de Babrius [42]. Citäm numai finalul lui Fedru :

Dar, la sosirea lor, o droaie de broaşte îngrozite sar
Să se ascundă-n stufui verde. „Oh, zise unul, aşadar
Mai sînt jivine chinuite de-aceeaşi groaznică tortură...
Să ne-ndurăm şi noi viaţa, precum şi-atîţia şi-o îndură.

---

[37] Fedru, *op.cit.*, p. 61 (I, 13 : *Vulpea şi corbul*). La fabulă face aluzie şi Horatius, *Opera omnia*. Buc., Edit. Univers, 1980, p. 252, 253, în epistola XVII (către Scaeva). Cu exact aceeaşi funcţie artistică o aflăm şi la Babrius, *op.cit.*, nr. 76.

[38] Adolf Schullerus, *op. cit.*, p. 22.

[39] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I, p. 134.

[40] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie*, p. 199.

[41] Fedru, *op.cit.*, p. 242 (IV, 3 : *Iepurii sătui de viaţă*).

[42] Babrius, *op.cit.*, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

XI. **Leul și șoarecele (Diaconescu, 206) :** *Pe cînd leul dormea, trecu peste trupul lui un șoarece. Leul se trezi și, cum îl prinse, se pregăti să-l mănînce. Șoarecele îl rugă să-i dea drumul și-i făgădui că, dacă îi lasă viața, îi va fi recunoscător. Leul rîse și-i dădu pace. Dar nu după mult timp s-a întîmplat ca leul să fie mîntuit prin recunoștința șoarecelui. Niște vînători prinseseră leul și-l legaseră cu o frînghie de un arbore. Șoarecele îl auzi cum geme, alergă la el și, după ce-i roase frînghia și-l dezlegă, îi zise : „Deunăzi m-ai luat în rîs, fiindcă nu te așteptai să-ți întorc binele. De-acum, să știi că recunoștința vine și de la șoareci". Fabula arată că oamenii cei mai puternici, în cumpenele vremii, au nevoie de cei mai slabi.*

Subiectul există la aromâni. A. Schullerus îl catalogheazâ la nr. 157, ca final al unui alt subiect : „Maus zernagt die Fesseln des Löwen"[43]. Materialul se întîlnește și la Fedru [44] și la Babrius [45], cu exact aceeași funcție artistică.

XII. **Greierele și furnicile (Diaconescu, 241 și 336) :** Opoziția dintre hărnicie (prevedere) și lene (lipsă de prevedere) apare în două fabule esopice, din care cea de-a doua a cunoscut o difuziune internațională din cele mai largi. Ne vom ocupa deci de acest subiect, menționînd doar că, în primul, protagonist în locul greierului este scarabeul. Mai este de reținut aici că o apologie a hărniciei furnicii (dar și a albinei) apare și în *Biblie*, deci ideea are o răspîndire mult mai largă în orientul apropiat decît ar presupune-o numai fabula esopică. Oferim, ca și pînă acum, traducerea pildei esopice, punînd apoi în paralel versiunea românească : *Sosise iarna și se udaseră grăunțele și furnicile le uscau. Un greiere flămînd le cerși de-ale gurii, dar furnicile îl întrebară : „De ce nu ți-ai strîns bucate și tu astă vară?" Greierele răspunse : „N-aveam timp, cîntam frumos". Furnicile îi rîseră în nas și-i ziseră : „Dacă-n vară ai cîntat, joacă-n iarnă nemîncat". Fabula arată că nu trebuie să neglijăm treburile noastre, ca să nu ne întristăm și să nu ne primejduim.* O întîlnim la Babrius [46] și la Avianus [47].

În folclorul românesc, după cîte știm pînă acum, subiectul e destul de rar și nu circulă în mod independent. Singura variantă pe care o cunoaștem cuprinde materialul ca pe un simplu motiv dintr-o povestire mai amplă și nu are atît o funcție moralizatoare, cît una ridiculizatoare. Iată exemplul : « A une veillée pour l'égrenage du maïs, c'est le tour d'un Bohémien de raconter une histoire. Le Bohémien raconte la fable de la cigale qui a chanté tout l'été et s'est promenée sans amasser de provisions pour l'hiver. Quand l'hiver fut venu, la cigale alla chez sa voisine la fourmi lui demander un peu de nourriture et celle-ci a refusé de lui en donner, lui conseillant de danser maintenant si elle n'a pas pensé que l'hiver allait venir. Une jeune fille demande soudain : „Et le Bohémien, qu'est ce qu'il a répondu?" » [48] Dacă fabula apare atît de rar la noi și într-o situație subalternă, proverbele, zicătorile și alte creații paremio-

[43] Adolf Schullerus, *op. cit.*, p. 24.

[44] Fedru, *op. cit.*, p. 244 (IV, 35).

[45] Babrius, *op. cit.*, nr. 106.

[46] *Ibidem*, nr. 126.

[47] *Op. cit.*, nr. 34.

[48] S.-C. Stroescu, *op.cit.*, vol. II, p. 1173 (nr. 5 080 : *Cum povestește țiganul*).

https://biblioteca-digitala.ro

logice sînt atît de numeroase, încît trebuie să le menţionăm numai în note [49].

XIII. **Şoarecele de cîmp şi şoarecele de oraş (Diaconescu, 243):** *Un şoarece de cîmp se împrieteni cu un şoarece de casă. Şoarecele de casă fiind chemat de prietenul său, merse fără zăbavă să ospăteze la cîmp. Oaspetele, mîncînd orz şi grîu, spuse: „Să ştii, prietene, că duci o viaţă de furnică. Fiindcă eu am belşug de bunuri, vino cu mine şi-ţi voi da de toate". Şi plecară amîndoi numaidecît. Şoarecele de casă îi arătă legume şi grîu şi, de asemenea, smochine şi brînză, miere şi fructe. Şoarecele de cîmp se minuna, îşi lăuda mereu prietenul şi îşi blestema soarta. Cînd se aşezară să mănînce, un om deschise deodată uşa. Înfricoşaţi de zgomot, şoarecii se speriară şi se aruncară în găuri. Cînd veniră iarăşi la smochine uscate, un om veni să ia provizii din cămară. Şoarecii, cum îl văzură, se năpustiră din nou, ca să se ascundă în găuri. Şoarecele de cîmp uită de foame şi, suspinînd, zise: „Rămîi sănătos, prietene, să mănînci din belşug şi să petreci fericit, dar în premejdie şi spaimă. Eu vreau să rămîn sărac, să ronţăi grîu şi orz, dar fără teamă şi fără spaimă". Fabula arată că e mai bine să ducem o viaţă simplă şi tihnită decît să trăim în belşug dar cu griji.*

Subiectul se află în folclorul românesc, fiind unul din cele cunoscute de N. Cartojan [50]. Îl găsim şi la Babrius [51]. În genul nobil al satirei, subiectul a fost tratat şi de Horatius, abandonînd însă recuzita animalieră [52].

XIV. **Copilul hoţ şi mamă-sa (Diaconescu, 296:)** *Un copil furase de la şcoală tăbliţa unui coleg şi-o adusese mamei sale şi ea, nu numai că nu-l certă, ci mai degrabă îl lăudă. Altădată fură o haină şi, aducînd-o acasă, mama sa îl lăudă iarăşi. Trecu vremea şi cînd ajunse flăcău porni să fure lucruri mai mari. Odată fu prins asupra faptului şi, legîndu-i-se mîinile, fu dus la gîde. Mama lui se zbuciuma alături şi se bătea cu pumnii în piept. El o chemă să-i spună ceva la ureche şi, cum se apropie de el, îi apucă urechea cu dinţii şi i-o rupse. Ea îl învinui că e nelegiuit şi că, nemulţumit de furt, pornise să-şi vatăme mama. Dar el îi răspunse: „Dacă m-ai fi bătut cînd ţi-am adus întîi o tăbliţă furată, n-aş fi ajuns pînă aici, ca să fiu dus la moarte". Fabula arată că ceea ce nu se pedepseşte la început sporeşte mereu.* De subiectul acesta ne-am ocupat în 1978, de aceea nu mai insistăm aici. Ţinem să subliniem doar, încă o dată, că teoria germană, după care poporul nu produce, ci numai reproduce, şi încă în condiţii de degradare a materialului împrumutat, este o mare şi impardonabilă eroare. Textul preluat în folclorul român a fost net înnobilat din punct de vedere artistic şi ridicat pe o treaptă valorică atît de înaltă încît versiunea esopică nici n-ar fi putut aspira vreodată la ea.

Motivul a cunoscut o interesantă evoluţie în occidentul Europei, începînd cu Boetius. Nu ne putem permite să stăruim aici asupra proble-

---

[49] *Proverbe româneşti.* Ediţia citată, nr. 387, 1 745, 1 779, 2 194, 2 195, 3 839, 6 145, 6 882, 7 162, 7 226, 7 844, 7 847. Ni se pare că aceste materiale nu au o legătură directă cu fabula lui Esop, ci mai curînd cu ideea generală de prevedere, cu geneză independentă.

[50] În „Ion Creangă" 6 (1913), p. 240.

[51] Babrius, *op. cit.*, nr. 107.

[52] Horatius, *Opera omnia.* Buc., Edit. Univers, 1980, p. 63 (*Satire*, II, 6).

https://biblioteca-digitala.ro

mei, de aceea trimitem numai la Lutz Röhrich : *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart.* Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke mit einem Kommentar herausgegeben von... Bern und München, Franke Verlag, [1967], vol. II, p. 279—290.

XV. **Tatăl şi fetele sale (Diaconescu, 299) :** *Un om avea două fete şi, căsătorindu-le, dădu pe una unui grădinar, iar pe cealaltă unui olar. După o vreme, se duse pe la soţia grădinarului şi o întrebă cum o duce şi cum îi merg treburile. Ea îi răspunse că au de toate numai că ar ruga zeii un lucru, să aducă nori şi ploaie, ca să ude legumele. Nu trecu mult timp şi merse şi pe la soţia olarului şi o întrebă şi pe aceasta cum o duce. Aceasta îi răspunse la fel, că nu-i lipseşte nimic, numai că ar dori să rămînă cer senin şi soare arzător, ca să se usuce oalele. Tatăl zise în sine: „Dacă tu vrei senin şi sora ta ploaie, pentru care din voi să mă rog?" Astfel şi cei care încep, în acelaşi timp , lucruri potrivnice, dau greş, fireşte, cu fiecare.*

În folclorul nostru există mai multe variante ale subiectului. Transcriem aici pe cea care ni se pare mai caracteristică : Un gospodar îşi măritase cele două fete ce avea, în două sate apropiate şi cînd şi cînd, mai de urît, pentru că era bătrîn şi nu[—i] prea da ghes la muncă, mai de dor, se tot ducea des bătrînul, să le vadă. Una era măritată după un plugar, căruia îi plăcea să samene mult, alta după un cărămidar. Cînd se ducea la fiica ce avea semănătură multă, mereu se jeluia, că s-au întins mult cu plugăria şi nu prea plouă. Cînd se ducea la ceea ce fabrica cărămizi, mereu se jeluia că are o mulţime de marfă crudă şi nu se poate usca din cauză că Dumnezeu dă prea des ploaie. Bietul bătrîn se cam săturase de jelania fetelor şi căuta să le viziteze mai rar, nedîndu-şi cu părerea, ce-i cu ele. Bătrîna îl întrebă, văzindu-l dus pe gînduri şi nehotărît ca să plece la fete sau nu că : de ce nu se duce la Ioana sau la Gherghina, cea mai mică. Moşul răstit : „Apoi dintre Ioana şi Gherghina nu ştiu care mănîncă calcavură". Şi a rămas pe loc, ducînd doar grija fetelor [53]. Merită însă să transcriem aici o variantă românească paralelă, întrucît are o difuziune internaţională (A. Th. 1 830). Materialul e atestat în Transilvania şi se cunosc pînă acum 3 variante : « Dans un village il est question d'élire un nouveau pope. L'un des candidats leur promet d'obtenir du Bon Dieu tout ce qu'ils désirent, si c'est lui que l'on va choisir. Une fois élu, les villageois lui demandent, qui de la pluie, qui du vent, qui du soleil pour que le blé se sèche, et qui un beau temps, favorable aux flâneries. Le pope leur dit de tomber tous d'accord et ensuite de demander ce qu'ils veulent. Les hommes ne peuvent s'entendre et le pope n'a rien à demander pour eux » [54].

[53] N. I. Munteanu, *Grija fiicelor.* „Izvoraşul", 21(1940), p. 351. S.-C. Stroescu, *op.cit.*, vol. I, p. 305 (nr. 3 583), cataloghează materialul printre snoave, dar nu le trece pe toate. Varianta cu deschiderea semantică cea mai largă e astfel lăsată pe dinafară, ceea ce ne obligă s-o transcriem aici : „Se zice că cărămizarul [sic !] s-a dus la D-zeu să-l roage să nu dea ploaie pînă o isprăvi cărămizile de făcut şi ars. Grădinarul şi ţăranul s-a[u] dus să se roage lui D-zeu să dea ploaie să crească răsadurile. Unul fiind cu vrau în arie, se ruga să ţie vremea bună pînă o isprăvi de treierat. Atunci D-zeu i-a trimes pe toţi acasă să se pogodească şi cînd s-o[r] duce toţi să ceară ploaie, le va da. De ala D-zeu plouă cînd vrea el, că lumea nu se mai uneşte niciodată". Şt. Şt. Tuţescu, „Şezătoarea", 13 (1913), p. 182 : Balota — Dolj.

[54] S.-C. Stroescu, *op. cit.*, vol. II, p. 1 006 (nr. 4 783 : *Popă priceput).* Un proverb ţine să confirme adevărul moralei : „Dumnezeu, că e Dumnezeu şi nu poate mulţumi pe toată lumea". *Proverbe româneşti.* Ediţia citată, nr. 3 308.

https://biblioteca-digitala.ro

XVI. **Păstorul mincinos şi ţăranii (Diaconescu, 318)** : *Un cioban, păzind o turmă de oi cam departe de sat, îşi petrecea vremea chemînd în ajutor oamenii şi amăgindu-i că au venit lupii la oi. Oamenii se înspăimîntară şi alergară la turmă, de două sau trei ori, dar se întoarseră păcăliţi. În cele din urmă veniră cu adevărat lupii. Cînd lupii îi prăpădeau turma, ciobanul chemă iarăşi oamenii în ajutor, dar aceştia, crezînd că-i amăgeşte, ca de obicei, nici nu se sinchisiră. Şi astfel, din întîmplare, îşi pierdu oile. Fabula arată că mincinoşii, cînd dobîndesc neîncredere chiar dacă spun adevărul nu mai sînt crezuţi.*

Subiectul, cunoscut pe plan internaţional (A. Th. 1 333), se întîlneşte şi în folclorul românesc. E atestat, pînă acum, într-o singură variantă transilvăneană : « Un Bohémien devient berger et crie, à tort et à travers, toute la journée : „Au loup, ohé, sus ! mon chien !" Les chiens ne bougent plus, voyant qu'il n'y a pas trace de loup. Mais un beau jour, le loup vient réellement et aux cris habituels du Bohémien, les chiens ne bougent pas, quoi que l'homme leur crie : „Sus ! mon chien !, car maintenent il ne s'agit pas de plaisanterie" »[55]. Un proverb ţine să consfinţească adevărul moralei, atunci cînd afirmă că : „Din gura mincinosului, nici adevărul nu se crede"[56].

XVII. **Călătorii şi ursul (Diaconescu, 254)** : *Doi prieteni călătoreau pe acelaşi drum. Cum le ieşi un urs în cale, unul dintre ei se urcă iute într-un copac şi se ascunse acolo, iar celălalt, gata să fie prins, se trînti la pămînt şi se prefăcu mort. Cînd ursul îşi apropie botul de el şi-l mirosi de jur împrejur, omul îşi ţinu răsuflarea, căci se spune că ursul nu se atinge de mortăciune. După ce se depărtă ursul, cel din copac coborî şi-l întrebă pe celălalt ce i-a spus ursul la ureche. Acesta răspunse : „Să nu mai călătoresc, de acum înainte, cu prieteni care, în primejdii, nu rămîn alături". Fabula arată că nenorocirile pun la încercare pe adevăraţii prieteni.*

Subiectul, în forma şi cu semnificaţia de mai sus, se află şi în folclorul nostru. E atestat în Muntenia şi are următoarea înfăţişare : « Deux amis, passant par une forêt, voient un ours. L'un grimpe vite à un arbre, tandis que le second feint d'être mort. L'ours, le croyant mort, passe son chemin plus loin. Celui qui était dans l'arbre demande à son ami ce que l'ours lui a glissé dans l'oreille. L'ours lui a dit que „celui qui abandonne son ami en cas de danger, n'est qu'un lâche" » (S.-C. Stroescu : *op. cit.*, vol. II, p. 1 607, nr. 5 842).

XVIII. **Albinele şi Zeus (Diaconescu, 234)** : *Albinele, pizmuind oamenii că le iau mierea, se duseră la Zeus şi-l rugară să le dăruie putere ca să omoare cu acul lor pe toţi cei ce se apropie de faguri. Zeus, mîniat din pricina zavistiei lor, le pedepsi să-şi piardă acul, cînd vor înţepa pe cineva, şi odată cu aceasta, să-şi piardă şi viaţa. Fabula arată că cei plini de pizmă îndură pagube din această pricină.*

---

[55] *Ibidem*, vol. I, p. 448 (nr. 3 810 : *Ţine, că nu-i glumă*).

[56] *Proverbe româneşti*. Ediţia citată, nr. 3 203. Fără intenţii comparatiste speciale, menţionăm aci snoava 82 (Un paroh joacă şah şi ciştigînd, trage clopotele, ca să le arate celor ce vin fuga, că a dat şah mat, iar cînd îi ia casa foc, nu mai dă nimeni fuga), din Franco Sachetti, *O sută de snoave*. Buc., Edit. Univers, 1972, p. 212—214, numai pentru a se vedea ce a putut deveni un motiv esopic în scurgerea timpului.

https://biblioteca-digitala.ro

La români, fabula are funcție de legendă etiologică, explicînd însușirile specifice ale albinei. Încă Sim. Fl. Marian, la începutul secolului nostru *(Insectele în limba, credințele și obiceiurile românilor.* Buc., Carol Göbl, 1903, p. 138—141), a publicat 7 variante ale legendei, cele mai multe din Bucovina, dar și din alte regiuni ale țării. Nu mai transcriem aici textul, dar menționăm că, deși M. Gaster *(Romanian bird and beast stories.* Rended into english. London, 1915, p. 64) a tradus o variantă în englezește, Stith Thompson, în catalogul său *(Motif-Index of folk literature,* vol. I, A—C), nu o menționează, nici la nr. A 2 012, nici la A 2 232. 2, ori la 2 346. 1, unde se află motivul, cu toate contaminările sale. Motivul se întîlnește însă și la lituanieni, în 10 variante (Jonas Balys : *Motif-Index of Lithuanian Folk-Lore.* Kaunas, 1936, nr. 3200) și probabil și la alte popoare din zonă.

XIX. **Calul, boul, cîinele și omul (Diaconescu, 139).** *Cînd făcu omul, Zeus îi dărui o viață scurtă. Dar omul se folosi de înțelepciunea sa și, sosind iarna, își construi o casă și trăi acolo. Cînd frigul începu să taie și Zeus porni să plouă, calul, nemaiputînd să îndure gloata* (sic !), *alergă la om și-l rugă să-l adăpostească. Omul răspunse că nu-l va primi, dacă nu-i va da o parte din anii vieții sale, și calul se învoi mulțumit. După puțin timp veni și boul, căci nu mai putea nici el să îndure vremea rea, și omul îi răspunse la fel, că nu-l va adăposti, dacă nu-i va da un număr din anii săi. Boul îi dărui o parte din ani și omul îl ocroti. În cele din urmă veni și cîinele rebegit de frig, și, dîndu-și și el o parte din viață, primi adăpost. Așa se întîmplă că atîta timp cît oamenii trăiesc vîrsta dată de Zeus sînt curați și buni, cînd ajung la anii calului sînt glorioși și trufași, cînd sosește vîrsta boului se vor suverani, iar cînd ajung la vîrsta cîinelui sînt capricioși și cicălitori. Această fabulă s-ar potrivi unui bătrîn năbădăios și ursuz.*

În folclorul român se cunoaște fabula, dar cu animalele schimbate și cu un simbolism mai acuzat. A. Schullerus nota trei variante cu următoarea formulare : *113. Alter des Menschen.* „Ursprünglich nur 30 Jahret bekommt vom Esel, Hund, (Schwein), Kamel, Affe noch dazu, damit aber auch die Eigenschaften dieser Tiere". Oferim aici sfîrșitul unei variante românești, pe care nu o cunoștea Schullerus, la vremea sa, dar care arată ce a devenit materialul esopic în interpretarea sa românească. După ce i se dădură anii și omul se arătă nemulțumit... „Omul vieții ca un împărat al tuturor făpturilor cei 30 de ani pe care i-a dat Dumnezeu, în veselie, fără gînduri multe. După aceea veniră anii de la 30 pînă la 50 și aceștia fură plini de osteneală și de trudă, cu lucru mult, cu hrană puțină și slabă, ca să-și adune ceva pe vremea viitoare. Nici nu putea fi altfel, pentru că acești ani au fost să fie ai măgarului. Iar după 50 de ani șade omul acasă și păzește cu mare grijă cele cîștigate, trăiește cu puțin, ca să i se ajungă, se teme de toată umbra, să nu-i răpească cele strînse și latră asupra tuturor celor ce vor să se atingă de averile lui ; aceștia sînt anii cîinelui. Dacă trăiește omul peste 70 de ani, își pierde mintea, ajunge la mintea copiilor și se uluiește, i se gîrbovește spinarea și se face de bătaie de joc copiilor și nebunilor. Aceștia sînt anii primiț de la maimuță (A. I. Cruțescu în „Curierul liceului". Ploiești, 4 (1910), nr. 14—15, p. 256—257).

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea noastră a beneficiat de existența catalogului de basme învechit al lui Adolf Schullerus și a catalogului de snoave românești al S. -C. Stroescu, deci nu are pretenția de a fi cuprins tot materialul esopic existent în folclorul românesc. Abia cînd se va publica și catalogul de povești cu animale se va putea da un răspuns precis la chestiunea receptării motivelor esopice în folclorul nostru. Pînă atunci însă — în provizoratul inerent oricărui demers științific — putem afirma că în folclorul românesc există mult mai multe subiecte esopice decît se credea înainte, de patru ori mai multe, 19 la 4. Acesta nu este un lucru rău, întrucît preluarea acestor subiecte străvechi s-a făcut în mod creator și arată cum cultura poporului nostru se încadrează organic în cultura umanității; nu am trăit izolați de restul lumii, ci am luat și am dat înapoi lumii ceea ce am interpretat prin prisma originalității noastre specifice.

Desigur, singur aspectul cantitativ al problemei, care rectifică o eroare veche ce se comunica în lanț, și este un bun cîștigat pentru cunoașterea noastră; dar e mai important — așa cum s-a putut vedea din alăturarea textelor — că prelucrarea n-a constituit un act pur mecanic, ci constituie un act de asimilare și creație, fie adaptînd conținutul fabulelor esopice la realitățile noastre, fie modificîndu-le morala în funcție de codul etic al unei alte epoci și unei societăți diferite. Lucrul este explicabil în sine, deoarece între Esop al grecilor și Esop al românilor se interpune o perioadă de mai bine de 2500 de ani.

Vrem să mai arătăm aici că, în stadiul actual al cercetării, e greu să se afirme ceva pertinent despre modul cum au pătruns materialele esopice în folclorul nostru. A pune totul în seama difuziunii *Esopiei*, deci cărții de colportaj, ar fi desigur un mod îngust de a pune problema. Să nu uităm că romanitatea de răsărit a stat într-un îndelungat contact cu lumea elină și că multe teme, e posibil, să se fi păstrat încă de atunci. În afară de aceasta, Dacia a intrat în circuitul culturii latine tocmai în momentul cînd specia fabulei atinsese la latini culmile sale artistice cele mai înalte. De aceea, unde am putut, am introdus în discuție pe tracul romanizat Fedru, pe grecul Babrius, pe latinul Avianus. Și pentru ca lucrurile să devină mai limpezi, arătăm aici că din cele 19 motive de fabule esopice receptate de noi, numai 9 se întîlnesc în republicarea clasică a lui I. C. Chițimia și Dan Simonescu [57]. Deci minimum 9 texte ne vin pe altă cale, ce va trebui aflată de cercetările viitoare.

Trebuie să mai arătăm aici, că uneori textul esopic, respectiv partea sa povestitoare, lipsește (poate a fost și a dispărut lipsind justificarea receptării sau poate nu și-a atestat niciodată prezența reală în folclorul nostru), dar a lăsat în urma lui un proverb, un adagiu, o expresie, ca semn al unei treceri efemere prin cultura noastră, reținînd într-o formă oarecare — sensibilă încă și azi — morala vechii fabule. Am putut astfel înregistra nu mai puțin de 13 expresii paremiologice, care își pot afla originea în fabulele lui Esop, tot așa cum ar putea fi numai niște simple

---

[57] *Op.cit.*, *Vulpea și cerbul* (= *Vulpea și lupul*): p. 162–163; *Bătrînul și moartea*: p. 170; *Copilul hoț și mumă-sa*, p. 189–190; *Omul și uriașul* (= satirul): p. 197–198; *Furnicile și greierul*: p. 201–202; *Vulturul lovit de săgeată*: p. 202; *Corbul și vulpea*: p. 207; *Grădinariul și șarpele*: p. 209 și *Iepurii și broaștele*: 216. Această republicare cuprinde textul cel mai lung, pe cel al lui Petru Bart din 1795 și adaugă și 32 de fabule din ms. rom. 2 088 din Biblioteca Academiei R.S.R.

https://biblioteca-digitala.ro

coincidențe. Și în acest scop, cercetarea viitoare are a-și spune cuvîntul. Iată lista acestui material, împreună cu paralelele esopice :

1. *Vulpea cînd n-ajunge la struguri, zice că sînt acri* [58], ne aduce aminte de fabula **Vulpea și strugurii (Diaconescu, 32)** : *O vulpe flămîndă, cum zări niște struguri atîrnînd pe o viță cățărătoare, vru să-i rupă, dar nu putu și, îndepărtîndu-se, zise : „Sînt verzi". Astfel și unii oameni, neputînd să-și ajungă unele planuri din pricina slăbiciunii lor, învinovățesc împrejurările.*

2. *Țînțarul, cît e de mic, c-o mușcătură mică și pe leu îl biruiește* [59] ne amintește de fabula lui Esop **Țînțarul și leul (Diaconescu, 188)** : *Un țînțar, apropiindu-se de un leu, îi spuse : „Eu nu mă tem de tine ! Tu nu ești mai tare ca mine ! Dacă nu crezi, ia arată-ți puterea. Că sfîșii cu ghearele și că muști cu dinții ? Așa face și o muiere cînd se bate cu bărbatul. Eu sînt mult mai tare decît tine. Dacă vrei, te chem la luptă". Și țînțarul, sunînd din trompă, se năpusti asupra leului și, tot mușcîndu-l de pielea spînă din jurul nărilor, leul se sfîșie cu ghearele pînă se dădu bătut. După ce birui leul, țînțarul, sunînd iarăși din trompă și slăvindu-și triumful, se înalță în zbor...* Subiectul se întîlnește și în folclorul estonian [60].

3. *Nu te umfla broască-n tău, că nu-i tăul tot al tău* [61] ne duce cu gîndul la fabula esopică **Vulpea și dragonul (Diaconescu, 33)** : *... vulpea, pizmuind lungimea dragonului, vru să-l ajungă. De aceea se culcă alături și încercă să se întindă din răsputeri pînă cînd, opintindu-se peste măsură, fără să bage de seamă, crăpă.* Subiectul a fost tratat, în alt context, de Marțial, din care citîm versurile finale, mai apropiate de ceea ce găsim la noi :

„Cît boul vrînd s-ajungă, plesni mai ieri o broască !
Și pe Otacil, Torcvat, cred, l-o face să plesnească" [62].

4. *Nu da vrabia din mînă pe cioara din par* [63] ne evocă pilda **Leul și iepurele (Diaconescu, 204)** : *Un leu găsi un iepure adormit. Cînd se pregătea să-l mănînce, văzu un cerb în trecere și, lăsînd iepurele, porni să vîneze cerbul. Iepurele se trezi din pricina larmei și fugi. Leul urmări cerbul pînă departe, dar nemaiputînd să-l prindă, se întoarse la iepure. Acesta fugise și leul își zise : „Pe drept pătimesc, oăci lăsînd hrana din gheare, am socotit mai bună nădejdea". Tot astfel, unii oameni nu se mulțumesc cu cîștiguri măsurate, ci, în nădejdea unora mai bune, aruncă, fără să bage de seamă, și ceea ce au în mînă.* Ceva asemănător apare în *Panciatantra* [64] : un vînător, lăcomindu-se la o gazelă, lasă din mînă broasca țestoasă pe care o prinsese și era legată ; vînătorul nu mai prinse gazela, iar broasca țestoasă, eliberată din legăturile ei de către un șoarece, dispăru și ea, așa

---

[58] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 8 106. Asemănător e și nr. 8 116. Fabula se găsește la Fedru, *op.cit.*, p. 149 (IV, 3 : *Vulpea și strugurii*) și la Babrius, *op.cit.*, nr. 19.

[59] *Ibidem*, nr. 7 474.

[60] *Contes des Pays Baltes*. Moscova, Ed. du Progrès, 1975, p. 5 – 7 : *La moustique et le cheval*.

[61] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 5 549.

[62] Jean Bayet, *Literatura latină*. Buc., Edit. Univers, 1972, p. 606.

[63] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 5 324.

[64] *Panciatantra. Cele cinci cărți ale înțelepciunii*. Traducere din limba sanscrită și introducere de Th. Simenschy. Buc., Edit. pt. literatură, 1969 (B.P.T.), p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro

încît omul se întoarse „ruşinat şi dezamăgit". Din aceeaşi categorie de fabule fac parte şi **Privighetoarea şi uliul (Diaconescu, 8), Pescarul şi smaridul (Diaconescu, 26), Cinele şi carnea (Diaconescu, 185).** Ultima a fost prelucrată în versuri de Fedru [65], de Babrius [66] şi de Avianus [67].

5. *O nuia în mînă lesne se-ncovoaie, dar cînd sînt mai multe se frîng anevoie* [68]. Este comentariul paremiologic al fabulei **Ţăranul şi copiii săi învrăjbiţi (Diaconescu, 86)** : *Copiii unui ţăran se învrăjbeau mereu între ei. Cum tot îi îndemnase şi nu izbutise să-i schimbe prin vorbe, ţăranul se hotărî să facă acest lucru prin fapte şi-i puse să-i aducă un mănunchi de nuiele. Cînd ei îi împliniră îndemnul, omul le dădu, mai întîi mănunchiul de nuiele şi le porunci să le frîngă. Cu toată cazna lor, nu putură să le dovedească şi tatăl, dezlegînd mănunchiul, le dădu nuielele una cîte una. Acum le frînseră uşor şi el le spuse: „Aşa-i şi cu voi, copiii mei: dacă veţi rămîne uniţi, veţi fi nebiruiţi de vrăjmaşi, dar dacă vă învrăjbiţi, lesne veţi fi învinşi. Fabula arată că înţelegerea este cu atît mai puternică, cu cît neînţelegerea este mai lesne de biruit.* Textul ne aduce în memorie celebrele versuri ale lui Vasile Alecsandri din „Hora unirii", dar trebuie să menţionăm că el n-a fost ocolit nici de Babrius [69] şi, cu o funcţie puţin deosebită (cu un echivoc tematic), apare şi în *Panciatantra:* De aceea arborii care sînt deşi şi bine înţepeniţi de jur împrejur, nu sînt doborîţi nici chiar de furtună, fiindcă sînt uniţi între ei; pe cînd copacul singuratic, chiar dacă-i mare, puternic şi bine înţepenit, cu uşurinţă poate fi doborît de vînt [70].

6. *A se sfădi pe pielea lupului din pădure, Nu vinde pielea vulpii înainte de a o prinde, Socoteala din tîrg şi vulpea din crîng, Ursu-i în pădure şi-i vinde pielea în tîrg, Vinde pielea lupului şi lupul în pădure,* toate ne duc cu gîndul la fabula esopică **Călătorii şi ursul (Diaconescu, 254)** : pe care am cercetat-o mai înainte la nr. XVII. Nu mai e vorba de doi călători, ci de doi vînători care beau împreună la cîrciumă, făgăduind cîrciumarului să-i plătească consumaţia după ce vor vîna un urs pe care-l ştiau în pădure. Li se întîmplă însă la fel ca celor doi călători (unul urcă într-un copac, altul se face mort) şi scapă cu viaţă. În dialogul dintre eroi, cel ce se prefăcuse mort spune că ursul i-ar fi şoptit la ureche ca, altădată, să nu conteze pe pielea ursului din pădure, ci să-şi achite datoria la cîrciumă cu banii din pungă [71].

7. *Pe arap, cît de mult îl vei spăla, tot negru va rămîne* [72] e rezumatul următoarei povestiri esopice : **Harapul din Etiopia (Diaconescu, 11)** : *Un om cumpără un harap etiopian. Şi gîndind că era negru din pricina nepăsării vechiului său stăpîn, îl luă acasă şi-l duse la toate spălătoriile şi încercă tot felul de îmbăieri ca să-l albească. Dar harapul nu-şi schimba*

---

[65] Fedru, *op.cit.*, p. 48 (I, 4 : *Cinele care-şi lasă prada pentru o nălucă).*

[66] Babrius, op.cit., nr. 78.

[67] *Op.cit.*, nr. 20.

[68] *Proverbe româneşti.* Ediţia citată, nr. 5 864.

[69] Babrius, *op.cit.*, nr. 47.

[70] *Panciatantra*, p. 204.

[71] S.-C. Stroescu, *op.cit.*, vol. II, p. 1524—1525 (nr. 5 692). Fedru a tratat şi el subiectul (vezi : *op. cit.*, p. 187, unde în loc de urs apare un tîlhar) şi de asemenea şi Avianus *(op.cit.*, nr. 9).

[72] *Proverbe româneşti.* Ediţia citată, nr. 6 056. Exemplu complementar, nr. 2 552 : *Corbul în zadar se spală că negreaţa nu şi-o pierde.*

https://biblioteca-digitala.ro

culoarea ei, din atîta frecătură, căzu bolnav. Fabula arată că cele firești rămîn cum apar la început.

8. *Nu poate fi nălbitorul tovarăș cu văpsitorul* [73] e morala fabulei **Cărbunarul și nălbitorul (Diaconescu, 56)**: *Un cărbunar lucra într-o casă, dar văzînd un nălbitor pripășit în vecinătate, merse la el să-l cheme ca să locuiască împreună, spunîndu-i că vor fi mai apropiați și vor cheltui mai puțin dacă vor locui într-un singur loc. Și nălbitorul îi răspunse: „Mi-e peste putință, căci ceea ce voi înnălbi eu, vei înnegri tu". Fabula arată că tot ce nu se aseamănă nu se adună.*

9. *Departe oala de căldare, ca nu cumva lovindu-se să se spargă* [74] este învățătura pildei **Oala de lut și cea de aramă (Diaconescu, 354)**: *O oală de lut și alta de aramă erau duse de un rîu. Oala de lut îi spuse celei de aramă: „Plutește mai departe de mine, nu mai aproape, că dacă mă ciocnești, mă fac cioburi, chiar dacă te ating fără să vreau". Pentru un sărac ce locuiește aproape de un prinț avar viața este nesigură.* Textul se găsește și la Avianus [75].

10. *Ori cîștig coarne, ori pierd urechile* [76] se referă la fabula **Cămila și Zeus (Diaconescu, 146)**: *Cămila văzînd un taur mîndrindu-se cu coarnele lui, se umplu de pismă și vru să aibă și ea coarne asemănătoare. Din această pricină, merse la Zeus și-l rugă să-i dăruie coarne. Zeus, mîniat că nu se mulțumește cu mărimea trupului și cu puterea ei și că rîvnește la mai mult, nu numai că nu-i dădu coarne, dar îi ciunti și o parte din urechi. Tot astfel mulți oameni pizmuiesc pe alții, dar nu bagă de seamă că, din pricina lăcomiei lor, pierd și ceea ce au.* Avianus a prelucrat-o în versuri ca fabulă [77]. Cel mai vechi manuscris esopic românesc e din 1703, dar în 1705 proverbul de mai sus a și fost utilizat de Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, a cărei redactare ar fi început, după P. P. Panaitescu, în „iunie 1705" [78].

11. *Îndoaie-te ca trestia și vîntul nu te va rupe* [79], *Trestia care se pleacă vîntului, niciodată nu se frînge* [80], dar mai ales cel cu deschidere antitetică: *La vijelie copacii cei mari cad jos, iar buruienile pe loc rămîn* [81] ne amintesc fabula esopică: **Trandafirul și măslinul (Diaconescu, 143)**, unde se povestesc următoarele: *Trandafirul și măslinul se sfădeau odinioară pentru răbdare, putere și blîndețe. Măslinul învinuia trandafirul că e fără putere și că se înclină ușor la orice vînt, dar trandafirul tăcea, nu răspundea. Și așteptînd puțin, vîntul porni să sufle cu tărie. Trandafirul, clătinîndu-se și plecîndu-se, rămase teafăr, dar măslinul, împotrivindu-se vînturilor, fu doborît de puterea lor. Fabula arată că cei ce nu se împotri-*

---

[73] *Ibidem*, nr. 5 458.
[74] *Ibidem*, nr. 3 141.
[75] *Op.cit.*, nr. 11.
[76] *Proverbe românești*. Ediția citată, nr. 5 898.
[77] Avianus, *op.cit.*, nr. 8. Publius Syrus dă numai proverbul: *op.cit.*, p. 301: *Camelus cupiens cornua aures perdidit.*
[78] P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*. Buc., Edit. Acad. R.S. România, 1958, p. 76. E posibil ca *Esopia* să fi fost cunoscută la noi încă înainte de începutul sec. al XVIII-lea.
[79] *Proverbe românești*. Aceeași ediție, nr. 4 205.
[80] *Ibidem*, nr. 7 389.
[81] *Ibidem*, nr. 4 605.

https://biblioteca-digitala.ro

vesc nici vremii şi nici celor mai puternici sînt mai tari decît cei care se întrec cu cei mari. Materialul se întîlneşte la Babrius şi Avianus [82].

12. *La copacul fără poame nimenea nu aruncă piatră* [83] ne sugerează morala fabulei **Nucul şi călătorii (Diaconescu, 152)** : *Un nuc creştea alături de drum şi, lovindu-l călătorii cu pietre, oftă şi zise : „Nefericit mai sînt, căci an de an îndur ocară şi durere". Fabula e pentru cei care se mîhnesc din pricina bunurilor proprii.* Ideea pomului crescut la drum mai există în folclorul nostru, dar într-altă formă şi cu altă semnificaţie [84].

13. *Leoaica numai un pui face şi bun* [85] ne aduce aminte de fabula **Leoaica şi vulpea (Diaconescu, 194)**, unde se arată că : *O leoaică, ocărîtă de o vulpe că face întotdeauna un singur pui, răspunse : „Unul, dar leu". Meritul nu trebuie să-l măsurăm cu ocaua, ci să-i cumpănim virtutea.*

Iată cum deci un număr considerabil de proverbe ne duce cu mintea la alte 13 fabule ale lui Esop. *Din aceste 13, numai 6 sînt cunoscute în culegerile* noastre mai vechi, ceea ce dovedeşte încă o dată că, probabil, cunoaşterea *Esopiei* la noi nu începe cu traducerile din sec. al XVIII-lea. Dacă adăugăm la cele 19 texte discutate anterior şi aluziile proverbiale, iată că este vorba de un foarte mare contingent de motive esopice care au intrat, pe o cale sau alta, în folclorul nostru 32 de texte, certe şi incerte, reprezintă cu totul altceva decît cele 3—4 despre care vorbesc mereu eruditii noştri. Este limpede că toată problema reclamă o atenţie mult mai susţinută şi un studiu mult mai aprofundat.

În încheiere, ţinem să arătăm că majoritatea fabulelor esopice aflate în folclorul românesc au fost tratate de mulţi din poeţii noştri din secolul trecut, într-o vreme cînd adevărurile nu se puteau exprima decît în formă alegorică. Aşa se face că uneori e foarte greu să se stabilească dacă izvorul de inspiraţie al acestor poeţi şi scriitori este în folclorul nostru — cunoscut nemijlocit — sau în culegerea atribuită lui Esop. La unii calea a fost ocolită : Fedru, La Fontaine, Krîlov. Dar ceea ce e important e faptul că atît cultura scrisă cît şi cea orală sînt la noi puternic influenţate de materialul clasic al lui Esop. Menţionăm, aici, conducîndu-ne după cartea lui Gh. Cardaş [86], acele subiecte esopice care sînt comune pentru întreaga noastră cultură : *Leul şi şoarecele* prelucrată de Dimitrie Ţichindeal ; *Şoarecele de cîmp şi cel de oraş* de Gheorghe Asachi şi Radu Bucov ; *Vulpea şi corbul* de Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu, George Creţeanu, Ion Gorun şi Radu Bucov ; *Greierele şi furnica* de Gheorghe Asachi, Alexandru Donici, George Sion, George Creţeanu, Costache Carp şi Radu Bucov ; *Bătrînul şi moartea* de Gheorghe Asachi, Costachi Stamati, Constantin Popescu ; *Broaştele care cer un împărat* de Gh. Asachi ; *Vulpea şi ţapul* de Gh. Asachi ; *Toporul şi pădurea* de Grigore Alexandrescu ; *Iepurele disperat* de Neculai Istrati ; *Ţînţarul şi taurul* de George Sion ; *Cerbul la izvor* de Ştefan Cacoveanu şi Radu

---

[82] Babrius, *op.cit.*, 36, cu protagoniştii schimbaţi : stejarul şi trestia ca în La Fontaine. În Avianus, nr. 16, întîlnim aceeaşi formulă. Aceeaşi atitudine oportunistă se recomandă şi în *Panciatantra*. Ediţia citată, p. 224, utilizîndu-se chiar aceiaşi topoi.

[83] *Proverbe româneşti*. Ediţia citată, nr. 4 427.

[84] Al. I. Amzulescu, *op.cit.*, vol. I, nr. 238 : *Voinicel străin.*

[85] *Proverbe româneşti*. Ediţia citată, nr. 4 660.

[86] Gh. Cardaş, *Fabula în literatura românească. Antologie şi studiu*, Buc., Tip. „Oltenia", 1936, 2 vol.

https://biblioteca-digitala.ro

Bucov ; *Vulturul şi săgeata* de Ştefan Cacoveanu ; *Vulpea şi strugurii* de Alexandru Vîntul ; *Cîinele şi chipul lui* de Constantin Popescu (cu menţiunea că este după Fedru) ; *Plugarul şi cărămidarul* de Anton Pann [87]. Bineînţeles că toate cele de mai sus impun o rectificare radicală a opiniilor îndătinate despre rolul şi importanţa pe care această carte populară le-au jucat în cultura românească, chiar dacă, şi mai ales, unele subiecte pot să ne fi venit pe alte căi decît cea a cărţii de colportaj.

MOTIFS ÉSOPIENS DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

Surpris du peu de connaissances relatives à la pénétration d'Ésope dans la culture populaire roumaine, l'auteur se propose de reprendre toute la question d'une manière indépendante.

Jusqu'aujourd'hui l'on ne connaissait que 3—4 motifs ésopiens attestés dans le folklore roumain et l'on affirmait que l'Ésopie n'avait pas eu un écho très intense dans notre culture. Mais l'auteur identifie non moins de 19 sujets intégraux (le récit et la morale) et 13 matériaux qui mettent en valeur, de manière parémiologique, seulement la morale, ainsi que le nombre de motifs ésopiens du folklore roumain dépasse le chiffre 30.

D'un plus grand intérêt est le fait que les manuscrits de l'Ésopie, de même que les livres de colportage, fort nombreux pendant les deux derniers siècles, n'ont jamais épuisé l'entier fonds des fables attribué à Ésope, donc notre folklore comprend un nombre assez grand (presque la moitié) qui ne provient pas du livre populaire.

Cela amène l'auteur à formuler l'hypothèse que le matériel ésopien existant dans le folklore roumain nous a été transmis par deux voies différentes : par la voie du livre de colportage, mais aussi par la voie traditionnelle orale. Outre cela, les motifs ésopiens entrés dans notre culture ont été assimilés de manière si intime aux modalités artistiques roumaines, qu'ils ont connu un ennoblissement de leur contenu, du fait qu'ils ont été raccordés à une moralité plus évoluée, plus moderne.

Dans la présente étude l'auteur ne s'occupe pas des motifs ésopiens pénétrés dans notre culture par l'œuvre des fabulistes renommés, soit directement, soit par une filière occidentale (La Fontaine) ou orientale (Krylov). La recherche qu'il a entreprise a poursuivi un but plutôt prospectif qu'exhaustif — la véritable étude, approfondie, reste encore à élaborer.

[87] Anton Pann, *Scrieri literare*. Text, note, glosar şi bibliografie de Radu Albala şi I. Fischer. Prefaţă de Paul Cornea. Buc., Edit. pt. literatură, 1963, p. 418.

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNUL ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC ŞI RELAŢIA SA CU FUNCŢIILE ŞI ACTANŢII

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

Dezvoltarea acţiunii basmelor este marcată de anumite elemente ce declanşează unele etape narative ori caracterizează un anumit personaj sau funcţie — în accepţia proppiană — elemente ce au un rol definitoriu în reţeaua structurală a naraţiunilor.

Dacă schemele tipurilor de basme sînt comune unei largi arii geografice, aceste elemente considerate de noi ca semne, pe plan semiotic, prezintă, în cea mai mare parte, o specificitate pentru fiecare limbă naţională, fiind creaţii exprese ale unei culturi mai restrînse, a unei limbi anumite. Caracterul lor de „formule" — în sensul unei anume fixităţi evidenţiată prin conservarea şi transmiterea aceloraşi semnificanţi — este, credem, pe planul semnificatului, mai labil. Ne bazăm pe faptul că în evoluţia limbii unele cuvinte din vocabularul primitiv şi-au lărgit sensul real pentru a exprima noţiuni abstracte, deci era firesc ca şi în cazul „formulelor" să se producă mutaţii similare. Aceste „formule" s-au păstrat aşa cum s-a păstrat şi cuvîntul, doar reprezentările şi ocupaţiile pe care le evocau erau altele. Ele sugerau în funcţie de conţinutul modificat al ideii sau al sentimentului, sensuri multiple pe care nu le exprimase iniţial în mod direct, existînd doar în stare de potenţialitate : toate aceste sensuri multiple căpătau astfel în raport cu noul conţinut o valoare de simbol, cu alte cuvinte se extindeau, ajungînd în faza de semne generale. Conchidem că, pe plan general, existenţa semnelor este sigură în toate basmele, indiferent de ţară, dar ele iau formă diferită în raport cu un anumit context social, o anumită cultură.

În a sa *Stereotipia basmului*, N. Roşianu întreprinde o analiză comparativă a formulelor basmului în special pe baza materialului românesc şi rusesc. Dar existenţa formulelor se dovedeşte a putea fi atestată doar la nivel abstract, al procedeelor generale, şi foarte rar la nivel lingvistic, în sensul posibilităţii traducerii unei expresii dintr-o limbă care să fie echivalentă cu expresia din cealaltă limbă. Calul din basmul românesc zboară „ca gîndul sau ca vîntul", în timp ce în basmele ruseşti nu viteza este evidenţiată, ci este marcată înălţimea neobişnuită la care zboară. Calul îl întreabă pe erou cum să-l ducă „...pe deasupra codrului încremenit, pe sub norii călători?" [1]. Observăm deci că în pofida unor scheme generale existente pe arii geografice largi, materializarea lor artistică diferă de la un popor la altul.

[1] N. Roşianu, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 127.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 35—50, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

Parte din aceste microstructuri constituie elemente de mit, forme structurale ale acestora, dezvoltate paralel sau preluate de basm. Unii cercetători consideră chiar că „...deseori și în mare măsură basmele rămîn mituri și din punct de vedere funcțional : ele explică în același timp și apariția unor trăsături de relief, a unor obiceiuri ale animalelor, a ciclurilor calendaristice, sancționează cunoscute ritualuri și reguli de conduită, distrează și entuziasmează pe ascultător cu faptele pline de noblețe sau de șiretenie ale eroilor" [2].

Noi credem însă că basmul și-a creat forme proprii de dezvoltare și realizare, o structură specifică, precum și elemente corespunzătoare acestei structuri. De aceea, mare parte din aceste semne constituie, în opinia noastră, microstructuri caracteristice genului, atît prin existența lor doar în cadrul narațiunilor fantastice, cît și a ordonării oarecum stricte pe baza funcțiilor sau a personajelor.

Este dealtfel recunoscut de toți specialiștii că basmul contemporan reprezintă un model edificator al unei creații legate de realizarea socială. Aceleași scheme și tipare au servit însă și pentru creația mitologică cînd atenția se extindea asupra fenomenelor naturii extraumane sau umanizate. Similitudinea de elemente prin care basmul se interferează cu mitul se explică nu atît prin legătura lor genetică care a dus la formularea teoriilor că basmul ar fi o decădere a mitului, ci prin identitatea materialului, a procedeelor și schemelor adaptate doar la modalități diferite. Din acest punct de vedere sîntem de acord cu Traian Herseni care în a sa *Literatură și civilizație*, combătînd teza lui Jan de Vries, afirmă : „Deci nu sîntem de acord cu teza lui Jean de Vries, adoptată și de Mircea Eliade, că basmele nu sînt decît forme *decăzute* ale miturilor, în special ale miturilor aristocratice, pentru că trecerea de la sacru la profan, proces frecvent în tot cursul istoriei, iar de la un moment dat încoace universal și integral, nu înseamnă o *decădere* sau *disoluție* decît pentru „sacralitate", nu însă și pentru „umanitate". De cîte ori se laicizează un fenomen de cultură, pierde fără îndoială „teologia", dar cîștigă în aceeași măsură „antropologia", ceea ce pentru *omenire* înseamnă totdeauna un progres foarte clar" [3].

Este posibil deci un paralelism între geneza basmului și cea a mitului, dacă îl privim ca fundament al diversității conștiinței umane. De aici și o serie de particularități specifice genurilor. Eroul mitologic singular, care realizează o serie de sarcini fără ajutorul altor adjuvanți, se regăsește în basmul fantastic clasic într-un erou pentru care obiecte și personaje fantastice acționează în vederea redobîndirii unor însușiri pierdute sau pentru restabilirea adevărului încălcat inițial. În locul lipsei de ierarhie, specifică mitului, în cadrul căruia episoadele pot fi independente și echivalente între ele, în basmul fantastic înlănțuirea episoadelor este tocmai rezultatul acestei ierarhii sau gradații în care anumite probe reprezintă doar o treaptă necesară pentru alte probe, iar anumite caracteristici dobîndite de erou sînt doar un mijloc pentru obținerea altora. Specifică pentru eroul basmului fantastic este proba preliminară, în urma căreia

[2] E. Meletinskŭ, S. Nekljudov, E. Novik, D. Segal, *Trudy po znakovym sistemam*, IV, Tartu, 1971 (traducere, Biblioteca I.C.E.D.), p. 2.

[3] T. Herseni, *Literatură și civilizație*, București, Editura Univers, 1976, p. 270.

https://biblioteca-digitala.ro

acesta obține un ajutor sau un obiect miraculos necesar în proba definitorie. Importanța ei constă în faptul că, în majoritatea cazurilor, eroul nu este înzestrat cu o forță miraculoasă decît în cazul cînd părinții acestuia au utilizat — la sfatul unei persoane, ce nu apare decît în episodul inițial al narațiunii — un mijloc miraculos pentru nașterea sa. Tipică basmului este de asemenea proba suplimentară pentru identificarea eroului, probă în jurul căreia sînt grupate anumite semne specifice. Eroul este obligat să facă dovada obținerii unui sau unor obiecte principale, a trecerii deci a unor probe anterioare pentru a putea demonstra că el este autorul și nu alți pretinși pretendenți (ce pot fi frații săi mai mari sau alte persoane impostoare). Semnele sînt mărturii, prezentate de erou, sau parabole, cu caracter simbolic, menite să rezolve o situație ambiguă și să restabilească adevărul. Proba de identificare precedă răsplătirea eroului și reprezintă un anumit fel de repartiție a unor valori materiale între membrii obștei.

Nu intenționăm stabilirea diferențierii interferenței existente între mit și basm, ci reamintim doar unele trăsături pertinente ale celui din urmă, obținîndu-se implicit o comparație cu primul. Această trecere în revistă este necesară dacă ținem seama de faptul că studierea basmului solicită în mod imperios o trimitere cît de sumară la formele sale paralele — acelea ale mitului.

În interiorul sistemului avut în vedere — basmul — dealtfel ca și în alte sisteme, semnul este rezultatul unei relații cu obiectul pe care-l semnifică, relație ce are la bază un indiciu (nu în accepție de index), fie considerat esențial pentru acel obiect, fie caracterizîndu-l, în raport cu scopul practic sau cu perfecțiunea ideală. Sub aspectul conținutului, semnele se distribuie într-o serie întreagă de grupuri distincte; ele conțin multe supraviețuiri, reflectînd un anumit fel de a gîndi al poporului și psihologia lui, elemente ale istoriei autohtone, diversele grade de evoluție a conștiinței și a capacității de abstractizare, precum și bogăția analogiilor tot mai complexe. Vorbind despre indiciul esențial al obiectului, ca fiind caracteristic pentru conținutul semnului, trebuie să avem în vedere relativitatea acestei esențialități, care este în strînsă corelație cu structura narațiunii, dar și cu personalitatea naratorului. Semnele pot exprima astfel gradul de imaginație al acestuia, posibilitatea sa combinatorie, cunoașterea universului folcloric ce-i permite să realizeze diverse asociații cu rol de a capta atenția auditoriului, dar și de a reliefa subiectul narativ.

Ceea ce ne propunem, în această lucrare, pe care o considerăm o primă parte a unei lucrări comparative mai ample, este stabilirea semnelor existente în basmele fantastice românești capabile să distingă:

a) stratul unităților de semnificație de diferite nivele;

b) diverse patternuri ale viziunii imaginative și corelarea lor în cadrul structurii narative. Ne referim la faptul că existența semnelor specifice unei funcții stabilește pe plan sintagmatic o anumită semnificație ce se amplifică pe plan paradigmatic prin corelațiile multiple existente între semnele subordonate funcțiilor; în același timp semnele consti-

https://biblioteca-digitala.ro

tuie tipare aproape fixe ale gîndirii imaginative populare, tipare ce respectă în întregime regulile gramaticii generative, în sensul că o structură de adîncime prezintă sau poate prezenta mai multe structuri de suprafață. Semnul morții ca structură de adîncime se manifestă sub forma unor variante corelative de structură de suprafață : apa dintr-un pahar ce se transformă în sînge pentru anunțarea morții unui actant, între care există relații de consanguinitate ; trei picături de sînge pe batista lăsată de obicei acasă de către erou ; ruginirea cuțitului celui mort etc. ; toate acestea anunță dispariția eroului.

Ne propunem, de asemenea, nu o „interpretare" a semnelor narațiunii fantastice românești, ci mai curînd o „lectură" a lor în raport cu funcționalitatea, cu rolul lor în structura narativă. Utilizăm acești termeni în accepția lui P. Zumthor care consideră „lectură" „o acceptare benevolă, o absorbire și un fel de descoperire inițiatică avînd un caracter foarte intim ; „interpretarea" implică lectura, dar îndată ce o depășește se transformă într-un act de agresivitate cuceritoare, de voință, de posesie activă și dominatoare. Lectura este imediată ; interpretarea este mediată, adică raportată la o realitate de un alt ordin. Lectura e socotită ca un fapt sau o serie de fapte primare : interpretarea e prin esență un fapt secund. În acest sens, filologia e, în general, mai degrabă lectură decît interpretare ; ea tinde să scoată la lumină și să facă evidente unități semnificative mai curînd decît să revendice proprietatea unui sens" [4].

Analiza noastră este o relevare, o reliefare a semnelor, aparținînd lexicului cultural existent în universul narațiunilor, în ultimă instanță o atomizare a acestora ; dar semnele se realizează în unitatea discursului ca act, se amestecă și se confundă cu o încărcătură de energie evocatoare, avînd cu totul altă natură decît aceea pe care semnul o poartă în sine, inclusă într-o stare potențială. Cu alte cuvinte rețeaua de asociații mnemotehnice prin care semnul se prezintă în fața opțiunii vorbitorului, chiar luată în abstract, nu este deloc uniformă. Experiențe foarte cunoscute au avut ca rezultat o diversitate de opoziții și de asociații trezite în subiecte variate de stimulul aceluiași semn. Orice discurs este un flux semantic care atrage o serie de cuvinte izolate, constituindu-le în tipare anumite, a căror semnificație se realizează într-o anumită secțiune de timp. Semnificația găsirii șuviței de păr de aur de către erou nu ne este dezvăluită decît mult mai tîrziu, cînd eroul este obligat să treacă probele specifice basmului ; deci în cuprinsul discursului semnele sînt percepute și descifrate prin acumulare semantică. O narațiune este percepută în succesiunea sa neîntreruptă ce formează o serie schematică de tipul a-b-c-d etc. Intervine însă un alt factor care face ca fiecare unitate care succede alteia să fie percepută pe fondul unității care o precede, astfel încît, în final, în imaginația auditoriului unui basm este prezent întregul ansamblu de semne, ca unități de semnificație din care se compune discursul. Conform schemei

[4] P. Zumthor, *Text și textură ; interpretarea poeziei medievale*, în *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972, p. 520.

https://biblioteca-digitala.ro

propusă de autorul ceh J. Mukařovský, referitoare la acumularea semantică realizată în cadrul propoziției, însă, putem avea :

$$\begin{array}{ccccccccccc} a & - & b & - & c & - & d & - & e & - & f \\ & & a & & b & & c & & d & & e \\ & & & & a & & b & & c & & d \\ & & & & & & a & & b & & c \\ & & & & & & & & a & & b \\ & & & & & & & & & & a^5, \end{array}$$

în care seria de litere dispuse alfabetic și orizontal, din primul rînd, reprezintă succesiunea semnelor din ansamblul discursului ; coloanele verticale înseriate sub literele din primul rînd reprezintă schematic procesul acumulării semantice ; în momentul în care percepem semnul *b* avem în vedere semnul *a* cu care este în corelație etc. Corelația lor se poate realiza atît la nivelul unităților-semn cît și la nivelul superior, al funcțiilor, față de care se găsesc în stare de subordonare.

Există o anumită echivalență între cuvînt și semnul narațiunilor fantastice, avute în vedere de noi, în sensul că deși semnul este format din mai multe cuvinte, pe planul semantic al narațiunii el funcționează ca o unitate ce intră în relație cu alte unități similare. Cuvintele ce realizează semnul în planul performării lingvistice își pierd o parte din semnificația lor strictă de vocabular pentru a putea realiza astfel un alt grad de semnificație, superior unităților luate în sine, și care pe planul general al discursului se subordonează unui alt grad de semnificație superior, ce aparține discursului de ansamblu. În felul acesta funcția semnului poate fi echivalentă într-un anumit fel cu funcția cuvîntului, fiecare dintre ele luate ca unități în sine. Este necesar de făcut unele precizări, deoarece problema este cu atît mai importantă cu cît echivalența elementelor la diferite nivele constituie unul din principiile fundamentale de organizare, pe un plan mai larg, al structurii artistice în general. După cum subliniază J. Lotman : „Existența elementelor semantice în cadrul unei structuri artistice nu presupune nici atitudine egală față de denotat, nici identitate de atitudine față de contextul general. Dimpotrivă, toate aceste atitudini, la nivelul limbii, pot fi diferite. Întrucît structura artistică *stabilește* între aceste elemente *deosebite* între ele, o stare de echivalență, subiectul receptor începe să presupună existența unui alt sistem semantic, deosebit de cel comun al limbii, în cuprinsul căruia aceste elemente se dovedesc a fi în poziție egală față de contextul semantic. Astfel se creează o structură semantică specială a textului artistic respectiv. Problema nu se limitează însă la toate acestea — echivalența unor elemente neechivalente ne obligă la supoziția că semnele care la nivelul limbii au denotate deosebite, la nivelul sistemelor secunde au un denotat comun" [6]. În felul acesta se ajunge la variante deosebite ale semnelor

[5] J. Mukařovský, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică*..., p. 210.

[6] J. M. Lotman, *Problema semnificațiilor în sistemele modelatoare secunde*, în *Poetică*..., p. 353—354.

https://biblioteca-digitala.ro

în cadrul sistemelor secunde ce au la bază însă un denotat comun. Semnul de recunoaștere al eroului de către surorile sale, ca denotat comun, prezintă diverse variante : turtă făcută cu laptele mamei, țesătură executată de surori etc. Transpunînd în sistemul gramaticii generative, vom vorbi de o structură de adîncime și o structură de suprafață.

Mare parte din semnele basmelor sînt convertibile în motive, considerînd conceptul de motiv conform teoriei lui Stith Thompson, dar nu și invers, respectiv nu toate motivele pe care le descrie savantul american pot fi traduse în semne, în limbaj semiotic.

Semnele pot fi obiecte, acțiuni, trăsături fizice ce anunță trăsături morale. Astfel spinul are părul roșu, culoare ce reprezintă un semn — marcă a unui caracter ieșit din normalul cotidian cunoscut de performerul narațiunii. Acest semn avertizează atît asupra spînului, ca element uman, cît și asupra viitorului nefast al eroului, consecință a încălcării interdicției prin însoțirea cu un om cu părul roșu. Semnul are în acest caz o quadruplă funcție :

— de a marca o trăsătură fizică ;
— de a marca o trăsătură morală ;
— de a avertiza eroul asupra caracterului spînului ;
— de a avertiza eroul asupra viitorului său după însoțirea cu acesta.

Semnele-acțiuni sînt, în general, cele mai ambigue, relația obiect-semn-interpretant fiind, în acest caz, mai absconsă. Ele au în general caracter de simbol (sau parabolă), ca în cazul situației inițiale a basmului „*Viteazu de apă*" [7].

Trei frați discută pe un pod. Unul dintre ei dorește să nu fie dator nimănui, al doilea dorește să doarmă în patul împăratului, iar al treilea să doarmă cu împărăteasa. Slujitorii împăratului îi aud și îi transmit acestuia discuția. Împăratul îi cheamă și le îndeplinește dorințele într-un mod simbolic ; pe primul, poruncește să-l spînzure, deoarece numai moartea poate rezolva acest deziderat, pe al doilea îl culcă în patul său, dar deasupra capului îi atîrnă un paloș legat de un fir de păr, simbol al vieții împărătești agitate și preocupate de problemele împărăției, iar pentru al treilea poruncește să i se aducă două cofe noi cu apă din două mări diferite și-l pune să guste din amîndouă. Cînd acesta spune că apa din ambele cofe are același gust, împăratul îi răspunde că și împărăteasa este tot femeie ca și celelalte și deci n-ar fi nimic deosebit dacă ar dormi o noapte cu ea.

Semnele-obiecte sînt cele mai ușor de decodat, relația triadică fiind evidentă. Ca aproape toate semnele rolul lor este, cel mai adesea, de catalizatori ai acțiunii, pregătind intervale viitoare ale formelor compoziționale narative și constituind elemente de bază ale acestor macrostructuri sintactice. În basmul *Povestea lui Chipăruș Viteazu de la o sută-n sus*, cele trei obiecte găsite de erou în drumul său : un fir de păr de aur, o pană și o potcoavă de aur anunță existența posesorilor acestor obiecte, dar și noi probe la care va fi supus eroul trimis să aducă pe cei cărora le aparțin.

Analiza microstructurilor basmului, denumite de noi — semne, solicită în mod imperios o clasificare a acestora. Pentru evidențierea mai

[7] A.I.C.E.D., mg. 816.

https://biblioteca-digitala.ro

pregnantă a importanței lor în evoluția narațiunii am procedat la o taxinomie pe baza funcțiilor stabilite de V. I. Propp. Clasificarea acestora are rolul de a preciza importanța lor în raport cu funcțiile, precum și de a reliefa anumite reguli interioare, aparținînd structurii basmului, capabile de a stabili, pe etape, toate elementele necesare pentru realizarea artistică, fiecare element avînd mai mult sau mai puțin poziția sa în cadrul ansamblului. Semnele astfel grupate prezintă totodată posibilitatea de a evidenția legăturile lor cu actanții narațiunii, oferind informații atît asupra trăsăturilor lor fizice și morale, cît și a relațiilor existente între ei.

Considerînd cele treizeci și unu de funcții, stabilite de V. I. Propp, ca formînd o schemă generală a basmului, și operînd la o grupare a semnelor în cadrul acestora (funcția fiind conform definiției lui Propp : „o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii" [8] și deci cu un rol de prim ordin în structura basmului), observăm că nu toate funcțiile au posibilitatea de a putea asimila ceea ce noi am considerat semne. Din numărul total stabilit de Propp numai nouăsprezece funcții au posibilitatea de a grupa semne în sfera lor de acțiune. Desigur, această taxinomie, stabilită cu ajutorul funcțiilor, nu poate avea un caracter riguros ca în științele exacte (tabloul lui Mendeleev, de ex.), deoarece fantezia performerului poate muta unele elemente de la o funcție la alta, cînd între acestea există aparente izotopii. Propp observa acest fenomen în a sa *Morfologie a basmului* : „Atunci cînd comparăm un număr mai mare de basme, rezultă însă că unele elemente specifice pentru partea mediană a basmului sînt uneori trecute la începutul lui" [9]. Este deci un fapt binecunoscut de specialiști, o anumită instabilitate a elementelor basmului, ce pot glisa în cursul derulării sale de la o secvență la alta, fapt ce atrage după sine și o permutare a semnelor respective.

Această taxinomie realizată după funcțiile proppiene poate ridica și altă obiecție la o primă lectură : semne ce par similare nu sînt grupate la aceeași funcție. În fond este o similaritate falsă, deoarece în esență ele joacă un rol diferit în dezvoltarea acțiunii și în pofida unei aparente izotopii se comportă în mod aparte în cadrul funcției respective. Multiplele indicații sau mai precis dezvoltarea pe larg a fiecărei funcții, efectuată de V. I. Propp, au constituit punctele de sprijin, argumentele, pentru distribuirea semnelor în sfera unei funcții sau a alteia. Am considerat necesară această clasificare, constituind unica modalitate de prezentare a semnelor întîlnite în lectura basmelor, luate ca obiect de cercetare.

Înainte de a trece la descrierea materialului propriu-zis specificăm faptul că fondul de narațiuni utilizat îl constituie un număr de 1 755 de basme transcrise după bandă de magnetofon, existente în arhiva I.C.E.D. Nu am considerat necesare publicațiile de basme, cunoscute fiind intervențiile culegătorilor în textul narațiunilor și deci falsificarea într-o anumită măsură a acestor microstructuri-semne. Am eliminat în mod deliberat variantele identice care nu aduceau nici un plus de informație. Dat fiind faptul că acest studiu este rezultatul concentrării maxime a unei lucrări mult mai ample, nu vom putea prezenta decît cîteva exemple de grupare

[8] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970, p. 26.
[9] V. I. Propp, *op.cit.*, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

a semnelor în jurul funcţiilor. Demonstraţia era însă absolut necesară pentru înţelegerea stabilirii microstructurilor analizate, cît şi a relaţiilor lor cu funcţiile şi actanţii.

Ceea ce Propp denumeşte *situaţie iniţială*, grupează puţine semne. Ele sînt, în general, indici, dar şi simboluri de frumuseţe a eroilor sau determinanţi ai destinului eroilor.

— un copil din flori este botezat de împărat şi mitropolit, care treceau întîmplător pe acolo, în momentul naşterii sale. Îi pun numele de Nică al cîmpului, pentru a-l putea recunoaşte mai tîrziu ca fin al lor. Tot pentru recunoaştere îl marchează cu flori pe piept şi luceferi pe umeri[10];

— un fiu de împărat visează că va lua de soţie pe Ileana Cosînzeana, fapt ce se realizează în decursul naraţiunii [11];

— înainte de a se naşte, unui fiu de împărat i se promite de soţie pe „Abrunca mîndră şi frumoasă, care din cosiţă floare-i cîntă care din gură aur şi mărgăritar îi curge" [12];

— la trei zile după naşterea sa, un fiu de împărat pleacă să găsească pe Ileana Cosînzeana ce-i fusese făgăduită înainte de naştere. Aceasta poate fi recunoscută, deoarece joacă cu două palme deasupra pămîntului şi nu-l atinge [13];

— la naşterea unei fete de împărat apare şi o piatră în faţa palatului. Numai cel ce va răsturna piatra poate s-o ia de soţie [14];

— la naşterea unui fiu de împărat răsare şi un măr la fereastra palatului în care va veni, sub formă de pasăre, viitoarea sa soţie [15];

— o împărătească naşte în pădure un copil, care este botezat de persoane benefice şi care-i dăruiesc un măr ce înflorea cînd copilul pleca de acasă şi se scutura cînd acesta revenea [16];

— un copil din lemn este înviat de fiinţe supranaturale care îi dăruiesc printre altele şi un bou, indicînd părinţilor că atunci cînd acesta se va înnămoli, în grajd, este semn că băiatul a murit [17];

— o variantă similară, cu specificaţia că boul rage de trei ori anunţînd moartea [18];

— un împărat al unei ţări rîde cu un ochi şi plînge cu celălalt [19].

Deşi importantă pentru întreaga desfăşurare a basmului (în pofida faptului că V. I. Propp nu-i acordă o atenţie deosebită), deoarece situaţia iniţială oferă informaţii asupra personajelor ce vor intra în acţiune, a locului unde se va desfăşura aceasta, situaţia socială a actanţilor, uneori şi unele trăsături de caracter determinante ale acestora (ca în basmul *Viteazu de apă* în care ni se spune că : „era odată un împărat care nu făcuse nici un bine în viaţa lui"), această primă parte a basmului cu rol de prezentare, de punere în scenă nu beneficiază de o mare varietate de semne.

---

[10] A.I.C.E.D., mg. 2 801 I b – II a.
[11] A.I.C.E.D., i.10 922.
[12] A.I.C.E.D., mg. 816.
[13] A.I.C.E.D., mg. 3 172 II d — 3 173 I a.
[14] A.I.C.E.D., i. 12 239.
[15] A.I.C.E.D., mg. 2 051 b — 2 052 a.
[16] A.I.C.E.D., i. 10 620.
[17] A.I.C.E.D., i. 14 082.
[18] A.I.C.E.D., mg. 1 272.
[19] A.I.C.E.D., mg. 1 249 + 1 295.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele stabilite a putea fi clasate în această grupă sînt preponderent simbolice, dar şi indexice, cu o importanţă marcantă asupra desfăşurării sintagmatice şi paradigmatice a basmului. În consecinţă, fiul de împărat va pleca îndată după naştere să-şi caute mireasa, găsind-o după semnele ce o caracterizează, semne ce sînt atît indexice (ajută la găsirea ei), dar şi simbolice, reprezentînd, în concepţia populară, esenţa frumuseţii feminine. Semnul-marcă, al fetei promise, determină, în fapt, desfăşurarea totală a naraţiunii, găsirea ei constituind scopul primordial al eroului. De aceeaşi importanţă se prezintă şi relaţia : naşterea fetei de împărat → apariţia pietrei în faţa casei, termenul al doilea al relaţiei avînd un rol determinant în raport de primul termen. Prin anularea lui se dezleagă dar se şi fixează, se stabileşte un destin. Piatra nu poate fi ridicată decît de un necunoscut care se dovedeşte a fi o fiinţă malefică şi fata este nevoită să-şi urmeze soţul.

În situaţia iniţială este frecventă apariţia relaţiilor ce se stabilesc între fiinţe umane şi elemente din lumea animală, vegetală sau minerală, relaţii ce rămîn în tot cursul naraţiunii şi dispar odată cu rezolvarea conflictului basmului. Dacă acestea sînt sau nu elemente mitice, nu putem răspunde în această fază de cercetare, care nu şi-a propus un astfel de scop.

I. *Unul din membrii familiei pleacă de acasă* (definiţie : *absenţa*, semn convenţional = „a") :

— doi fraţi născuţi prin naştere miraculoasă se despart după ce au stabilit semnele ce le va anunţa moartea. Dacă pe batista unuia dintre ei apar picături de sînge înseamnă că celălalt este mort [20];

— trei fraţi se despart şi pornesc în lume să-şi caute soţii. Fiecare face trei noduri la trei colţuri ale batistei sale. Fieeare nod simbolizează un frate. Pentru a afla veşti unul de celălalt este necesar să se dezlege nodurile şi dacă din nodul unuia cade o picătură de sînge este semn că acel frate este mort [21];

— trei fraţi hotărăsc să plece în lume. Pleacă întîi cel mai mare şi este omorît de Muma Pădurii. Pe batista fratelui mijlociu apar trei picături de sînge şi acesta pleacă să-şi salveze fratele. Este omorît în acelaşi mod ca şi primul şi apar două picături de sînge pe batista fratelui mic. Pleacă şi el şi izbuteşte să-şi salveze fraţii [22];

— doi fraţi se despart şi pun într-o stîncă de piatră inelele din mîna dreaptă şi batistele. Dacă unul dintre ei se întoarce şi găseşte pe batista celuilalt trei picături de sînge e semn că acesta a murit [23];

— fiul unei împărătese pleacă în lume şi lasă o batistă fratelui său, băiatul servitoarei, născut în aceleaşi împrejurări ca şi el. Cînd batista se va înroşi toată de sînge este semn că el a murit [24];

— unul din cei doi fraţi cu păr de aur pleacă de acasă şi lasă fratelui său o batistă legată de grindă. Dacă batista se înnegreşte este semn că el e supărat, dacă este pătată de sînge înseamnă că a murit [25];

---

[20] A.I.C.E.D., mg. 1 226 b.
[21] A.I.C.E.D., mg. 2 083 — 2 084 a.
[22] A.I.C.E.D., mg. 2 481 g.
[23] A.I.C.E.D., i. 10 660.
[24] A.I.C.E.D., i. 14 045 b.
[25] A.I.C.E.D., i. 14 123.

https://biblioteca-digitala.ro

— Aman Tîlharul pleacă şi lasă feciorului de împărat care-l scăpase de la moarte o batistă. Dacă aceasta se va păta de sînge el va fi rănit, dacă batista se murdăreşte toată de sînge este semn că a murit [26];

— trei copii săraci pleacă să slujească. Se despart şi fiecare îşi pune briceagul într-un stejar. Dacă la întoarcere briceagul unuia dintre ei este ruginit este semn că acesta a murit [27];

— la plecarea de acasă eroul împlîntă furca şi briceagul în grindă. Dacă va curge sînge de acolo el va fi într-o situaţie grea [28];

— Busuioc pleacă de acasă şi-i lasă o scrisoare mamei sale. Dacă pe această scrisoare vor apărea trei picături de sînge mama află că el a murit [29];

— doi fraţi născuţi prin ajutor miraculos se despart şi stabilesc următoarele semne : dacă fiul împăratului va fi săgetat în partea dreaptă înseamnă că fratele său, fiul servitoarei, a murit. Dacă moare fiul împăratului fratele său va fi săgetat în partea stîngă [30];

— un frate, provenit dintr-un şarpe, pleacă în lume şi spune celuilalt, care rămîne acasă, că moartea lui va fi prevestită de apă tulbure ce va curge pe pîrîul din faţa casei [31];

— la plecare eroul pune inelul său într-un pahar cu apă în fereastra zînei, prietena sa. Cînd este omorît curge sînge din inel [32];

— o fată pleacă de acasă să ducă mîncare la cîmp fraţilor săi. Pentru a recunoaşte drumul, fraţii trag o brazdă de acasă pînă la cîmpul unde lucrau. Zmeul schimbă brazda pînă la el acasă şi astfel, fata, înşelîndu-se, ajunge la palatul acestuia, care o reţine [33];

— un băiat are un vis pe care refuză să-l spună tatălui său, fapt pentru care este nevoit să plece de acasă. Visul său este tot ce i se va întîmpla în desfăşurarea basmului. În final el recunoaşte acest fapt [34];

— trei feciori de împărat au fiecare cîte un vis care reprezintă viitorul lor. Cel mare visează că va fi cojocar, al doilea că va fi cizmar, iar al treilea visează că soarele îi dă apă să se spele, iar luna prosop să se şteargă. Tatăl, interpretînd că el reprezintă soarele, iar împărăteasa luna, îl alungă de acasă. În final, visul interpretat astfel se împlineşte [35];

— un împărat pleacă la război şi îi scoate soţiei sale un dinte pe care i-l va repune, la întoarcere, ca semn de recunoaştere [36];

— un împărat pleacă de acasă şi lasă soţiei sale o scrisoare, cu ajutorul căreia urmează să-şi recunoască fiul, cînd acesta va pleca să-l caute [37];

— o fată de pescar pleacă la tatăl ei care pescuia. Acesta îi dă doi peşti şi o ştiucă. La rugăminţile lor fata îi aruncă în apă şi primeşte în schimb trei daruri :

a) în urma ei vor rămîne papuci de aur ;

[26] A.I.C.E.D., mg. 2 802 a I.
[27] A.I.C.E.D., mg. 844.
[28] A.I.C.E.D., i. 14 046 b.
[29] A.I.C.E.D., i. 10 635.
[30] A.I.C.E.D., mg. 845.
[31] A.I.C.E.D., mg. 2 028 b — 2 029 a.
[32] A.I.C.E.D., mg. 3 171 II c — 3 172 I a.
[33] A.I.C.E.D., mg. 2 769 roşu — 2 770 a albastru.
[34] A.I.C.E.D., i. 13 241.
[35] A.I.C.E.D., mg. 3 171 II c — 3 172 I a.
[36] A.I.C.E.D., mg. 1 281 b.
[37] A.I.C.E.D., mg. 3 176 II b.

https://biblioteca-digitala.ro

b) cînd va rîde îi vor cădea flori de aur din gură;

c) cînd va plînge vor merge douăzeci şi patru de mori pe lacrimile ei [38];

— eroul primeşte de la tatăl său fotografia Mîndrii Lumii şi pleacă să o găsească [39];

Semnele clasate în cadrul acestei funcţii au rolul, în cea mai mare parte, de a stabili legătura între personajele naraţiunii, relevînd totodată relicve ale unei vechi credinţe referitoare la prevestirea morţii. Ele funcţionează ca mijloace de comunicare între personajele naraţiunii, oferind informaţii despre situaţia eroului. De remarcat este faptul că aceste semne se stabilesc numai între indivizi cu relaţii de rudenie de prim rang; frate — frate; frate-soră; fiu-mamă; etc. sau între persoane care pot înlocui aceste relaţii cu altele echivalente. În basmul *Aman Tîlharul*, eroul cu acelaşi nume este salvat de la moarte de un fiu de împărat care plecase să-şi caute soţia. Salvarea lui se datorează jurămîntului făcut de fiul de împărat de a nu permite să se comită vreun omor în drumul lui. Relaţia stabilită între cei doi devine astfel echivalentă cu relaţiile de rudenie de prim rang, făcîndu-se posibilă între ei comunicarea morţii.

Varietatea semnelor morţii diferă destul de puţin: batista însingerată predominînd cu un plus sau minus de informaţie. Desigur această stereotipie se datorează caracterului oral al basmului, obligat să-şi stabilească un număr limitat de elemente ce pot intra în capacitatea de memorare a individului narator. Semnul morţii prezintă o funcţie pragmatică în decursul acţiunii datorită raporturilor ce le stabileşte cu alte funcţii şi determinînd (ca aproape toate semnele existente în naraţiunea fantastică) una sau mai multe etape narative. Subliniem deci faptul că nu se întîlnesc pe parcursul basmelor analizate relaţii de comunicare a morţii între personaje care ar reprezenta opoziţia propriu/străin, coeziunea familială remarcîndu-se ca un element de bază al basmului, în ciuda existenţei mamei, sorei sau fraţilor necredincioşi. *Propriu* este numai lumea oamenilor, reducîndu-se uneori doar la cea a familiei, *străin* devenind orice personaj malefic al cărui univers, dealtfel, nu poate fi decît „lumea cealaltă". De aceea nu se pot stabili nici un fel de legături de acest tip între indivizi din „lumea aceasta" sau „lumea albă" şi „lumea cealaltă", totdeauna ostilă, plină de primejdii şi neprevăzut, cele două lumi fiind despărţite prin bariere de netrecut.

Cînd semnele stabilite între indivizi, între care există relaţii de consanguinitate, sînt înlocuite de semne false, una din părţi, cea umană, va avea de suportat consecinţe grave. Fata sau fetele înşelate de zmeu sau zmei pierd libertatea şi relaţiile lor cu familia, intrînd în lumea fiinţelor malefice.

Visele ca semne preponderent iconice sau preponderent simbolice apar în general în partea iniţială a basmului, ca un anunţ al celor ce vor urma. Eroul visează perioade din viaţa ce urmează să o parcurgă, uneori în formă reală, alteori în formă simbolică, dar acest vis îi va aduce neplăceri trecătoare. Ca şi semnul morţii, visele au caracter de prevestire, dar,

[38] A.I.C.E.D., mg. 3 176 II c — 3 171 I a.
[39] A.I.C.E.D., l. 3 207.

https://biblioteca-digitala.ro

spre deosebire de primul, ce anunţă un singur fapt : sfîrşitul vieţii, visul derulează o perioadă din viaţa eroului şi are întotdeauna un final fericit.

Un singur semn funcţionează cu dublu rol { recunoaştere / frumuseţe.

Fetei ce salvează peştii i se acordă calităţi ieşite din comun ce o vor ajuta să fie regăsită de fiul de împărat, devenind soţia acestuia, dar în acelaşi timp aceste calităţi constituie şi simboluri ale frumuseţii sale.

Aurul, în basmele fantastice, ca semn-marcă a actanţilor, are un caracter deosebit, o dublă origine : el este fie o consecinţă a utilizării unui element miraculos pentru naşterea eroului, fie un dar primit de erou sau eroină de la o fiinţă benefică ce nu aparţine lumii obişnuite. Darurile primite de fata de pescar provin din împărăţia peştilor, o altă lume decît cea terestră, ceea ce confirmă supoziţiile noastre. Chiar în cazul copiilor ce se nasc cu păr de aur, ce suferă diverse metamorfozări, revenind, în final, la forma umană, este de presupus o origine miraculoasă, chiar dacă aceasta nu apare explicit din contextul basmului.

Am precizat anterior că nu este posibilă o clasificare riguroasă a semnelor conform funcţiilor proppiene, ci după elementul predominant al acestora din urmă. Ne referim la semnele grupate la „situaţia iniţială" (A.I.C.E.D., i. 14 082 şi mg. 1 272 a), care au un rol similar cu cele mai multe aparţinînd domeniului funcţiei I-a : de a anunţa moartea eroului. Nefiind strict legate de plecarea acestuia, ci mai mult de „situaţia iniţială" (eroul fiind obligat să treacă unele probe înainte de plecare), am optat pentru includerea lor în sfera acesteia, deşi ele îşi găsesc explicaţia prin relaţia ce se stabileşte pe plan familial între naş — fin — părinţi, relaţie considerată ca un grad de rudenie de profundă însemnătate pentru mare parte din populaţia ţării noastre, în care naşul joacă un rol spiritual cu totul deosebit.

II. *O interdicţie este specificată eroului* (definiţie : *interdicţia :* semn convenţional = „b")

— Harap-Alb este sfătuit de tatăl său să nu se însoţească cu omul spîn şi cu părul roşu [40];

— zîna avertizează pe soţul său ca mama acestuia, care vine să locuiască cu ei, să nu facă nici un fel de acţiune ce se realizează singură în casă, altfel vraja îşi pierde puterea şi se va întîmpla o nenorocire [41];

— cînd unul dintre eroii basmului revine la viaţă — se preface dintr-un os în om — mama acestuia este avertizată că nu trebuie să cînte nici o pasăre, să nu mugească nici un animal, altfel eroul va pierde din puteri [42];

— eroul pleacă să aducă o pană a porumbelului de aur, pentru tatăl său, dar este sfătuit să nu ia nici o pară din părul de aur în care porumbelul îşi are cuibul. Interdicţia este călcată, părul strigă, el este prins şi trimis de stăpînul porumbelului să-i aducă calul de aur. Lupul, ce joacă rol de adjuvant, îl avertizează din nou să ia numai calul fără să se atingă de şaua de aur a calului. El calcă şi de această dată interdicţia,

[40] A.I.C.E.D., i. 14 604.

[41] A.I.C.E.D., mg. 820.

[42] A.I.C.E.D., mg. 840.

https://biblioteca-digitala.ro

este din nou prins și obligat de stăpînul calului să-i aducă pe Ileana Cosînzeana [43];

— fiul cel mai mic pleacă să aducă, pentru tatăl său, pe „măr moromăr" și „păsărică a cînta", pentru ca acesta să se vindece de orbire. Animalul adjuvant de această dată este vulpea, care îl sfătuiește, contrar interdicțiilor expuse mai sus, să ia și cuibul păsării, dar eroul uită și cuibul declanșează un asemenea zgomot încît zmeii — stăpînii păsării — îl prind. Este trimis să aducă calul cu douăzeci și patru de picioare. Vulpea îl sfătuiește din nou să nu uite frîul. Greșeala se repetă și frîul uitat necheazâ, anunțînd pe zmeii stăpîni. Din nou prins, eroul este trimis să aducă pe Ileana Cosînzeana. Vulpea îl avertizează, iar, să aibă grijă de cal pentru ca acesta să nu formeze nici o undă cînd va trece prin apa din fața castelului Ilenei Cosînzenei. În caz contrar unda va trezi pe omul înalt, străjerul Ilenei Cosînzenei. Dar calul atinge apa cu coada și unda formată îl trezește pe păzitor. Numai intervenția vulpii îl scapă de la moarte pe erou [44].

Caracterul ambiguu al semnelor-interdicții ridică unele întrebări. Sînt ele semne sau nu? Se poate distinge în aceste interdicții relația triadică: semn — obiect — interpretant? Părerea noastră este afirmativă, deoarece relația ce se stabilește între două obiecte, în accepția logică, este privită de naratorul popular ca un singur obiect, ca un tot. Cuibul este o parte a păsării, despărțirea nu este posibilă, deci se solicită în mod imperios refacerea unității, a obiectului logic, ce aparține unei alte logici: logica populară. Cuibul devine semnul păsării, deoarece este socotit ca parte integrantă a acesteia. Ca semn el trimite la obiectul său pe care-l semnifică. Credem că interdicțiile au un caracter de semn preponderent simbolic, pentru care decodarea presupune o anumită inițiere.

Inițierea în cazul semnelor prezentate mai sus nu este numai de natură semiotică, dar și de natură etnologică, în care conceptele logicii obiective pot și sînt modificate, așa cum observă Claude Lévi-Strauss: „Această logică operează întrucîtva în felul caleidoscopului, instrument care conține deopotrivă frînturi și fragmente cu ajutorul cărora se realizează aranjamente structurale. Fragmentele au rezultat dintr-un proces de sfărîmare și de distrugere, contigent în sine, sub rezerva însă ca produsele sale să prezinte între ele anumite omologii: de mărime, de intensitate a culorilor, de transparență. Ele nu mai au existență proprie în raport cu obiectele manufacturate, care rosteau un „discurs" ale cărui indefinisabile resturi au devenit, dar sub un alt raport; ele trebuie să aibă în suficientă măsură o existență proprie, pentru a participa în mod util la formarea uneia de tip nou. Această existență constă în aranjamente în care, printr-un joc de oglinzi, imaginile sînt echivalente cu obiectele, adică în care semnele ocupă locul unor lucruri semnificate; aceste aranjamente actualizează posibilități, al căror număr, chiar dacă este foarte ridicat, nu este totuși nelimitat, deoarece e în funcție de dispozitivele și de echilibrele realizabile între corpuri al căror număr este el însuși finit" [45].

---

[43] A.I.C.E.D., mg. 2 799 II b — 2 800 I a.
[44] A.I.C.E.D., mg. 2 794 I b — II a.
[45] Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, București, Editura științifică, 1970, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro

Încălcarea interdicției duce la acțiune, la fel ca și executarea dispoziției, în aceste două perechi de funcții distingîndu-se elementele semice, primare.

În faza actuală de prezentare a narațiunilor fantastice interdicțiile au caracter preponderent indexic sau simbolic, dar în același timp ele sînt forme ale unor rituri pe care A. van Gennep le denumea rituri negative.

« Enfin on peut distinguer des rites positifs, qui sont des volitions traduites en acte, et des rites négatifs. Ceux-ci sont couramment appelés *tabous*. Le tabou est une interdiction, un ordre de „ne pas faire", „de ne pas agir" » [46]. Convertirea pe plan artistic a dus la încălcarea lor fără existența unor rituri pozitive, care să le simuleze așa cum se impunea în mod imperios în forma lor inițială : « Mais de même que vivre ne consiste pas en un non-agir continuel, de même le tabou ne peut constituer à lui tout seul un rituel et moins encore une magie. En ce sens le tabou n'est pas autonome ; il existe qu'en tant que contrepartie des rites positifs. Autrement dit, chaque rite négatif a bien son individualité propre si on le considère isolément, mais le tabou en général ne peut être compris que par rapport aux rites „actifs", avec lesquels il coexiste dans le rituel » [47].

Deoarece călcarea interdicției duce la acțiune, aproape toate interdicțiile sînt călcate în basme. Dacă ele se prezintă sub formă triadică, ultima din serie poate fi respectată, ea încheind proba principală la care este supus eroul.

Verificarea metodei semiotice pe materialul de basme fantastice românești a dus în primul rînd la următoarea observație : nu există numai un număr de acțiuni mai largi ce se succed într-o anume ordine — seria funcțiilor proppiene —, dar și anumite grupuri de microstructuri (semne) subordonate unor funcții din cadrul acestei serii. Din acest punct de vedere lucrarea noastră aduce o contribuție teoretică, încercînd să stabilească o gramatică a basmelor fantastice românești, prin intermediul tipurilor de semne.

O observație importantă ce se reliefează, de asemenea, este raportul numeric dintre semne : primează semnele de tip indexic, urmate de cele de tip simbol și apoi de tip iconic, urmare a liniarității narațiunilor, a simplității schemelor lor.

Semnele descrise de noi organizează sisteme de opoziții ce domină conținutul basmelor pînă la structura fiecărui episod și care în mod obligatoriu conțin acțiunea și reacțiunea, scindîndu-se în două elemente perechi cu semne contrarii.

Ca funcționalitate sînt dominante semnele ce ajută la recunoașterea actanților, fie prin dezvăluirea trăsăturilor marcante ale acestora, fie prin intermediul unor indici meniți a-i face cunoscuți altor actanți ai basmelor. Dacă din punctul de vedere al acțiunii eroul este marcat, în genere, printr-o prejudiciere, ce coincide în mod subiectiv cu lipsa sau nenorocirea inițială — elemente ce aparțin unei sfere negative — din punctul de vedere al opozițiilor, rezultate din concatenarea unor semne, eroul se reliefează printr-o marcă pozitivă. El se opune nonumanului, străinului, răului, lumii de dincolo etc.

---

[46] A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909, p. 10.
[47] A. van Gennep, *op. cit.*, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un anume sens basmul începe cu încălcarea sau distrugerea unei situații familiale și se termină cu construirea unei situații familiale noi. Construirea și nimicirea situațiilor familiale inițiale au loc după principiul echilibrului basmului, nucleele fiind diferite. Dacă există numai un cuplu, acesta este considerat ca o familie incompletă și se apelează atunci la diverse acte magice ce constituie pe plan semiotic semnele ce anunță o naștere miraculoasă.

Semnele se supun legilor implicației, în sensul că prezența lui A implică pe cea a lui B sau absența lui A implică pe cea a lui B, de aici ierarhia lor în context.

Pentru decodarea semnelor este imperios necesară cunoașterea contextului cultural în care ele se manifestă. Decodarea este totală în cazul în care atît emițătorul cît și receptorul aparțin aceluiași mediu cultural, așa cum comunicarea ideilor are loc numai în măsura în care cele două repertorii (ale emițătorului și ale receptorului) au o parte comună, marcată prin suprapunerea cercurilor ariei corespunzătoare. În acest caz receptorul poate identifica fără dificultate semnele pe care le primește, comparîndu-le cu cele pe care le posedă deja în propriul său repertoriu.

Această primă etapă, de stabilire a semnelor specifice basmelor românești, a rolului lor în evoluția acțiunii, precum și a importanței ce o prezintă în caracterizarea actanților, reprezintă, credem, un pas important în obținerea unor elemente ce pot fi puse în paralel cu elemente omoloage, aparținînd narațiunilor populare ale unei alte culturi. Se va putea astfel constata dacă există semne comune și dacă sînt sau nu semne specifice aparținînd unei culturi sau alteia. Considerăm că numai astfel s-ar putea obține unele rezultate concrete pentru definirea unui anumit specific național.

LE SIGNE DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN, SON RAPPORT AVEC LES FONCTIONS ET LES ACTANTS

Résumé

Le développement de l'action des contes est marqué par certains éléments qui jouent un rôle important soit pour déclencher de nouvelles étapes narratives, soit pour caractériser un personnage ou une fonction. Ces éléments dénommés par nous signes, dans l'acception de l'école sémiotique américaine, présentent une caractéristique spéciale pour chaque langue nationale. Une certaine partie de ces microstructures-signes constituent des éléments mythologiques qui ont été développés parallèlement ou adoptés par les contes. Ces marques contiennent beaucoup de survivances qui appartiennent à l'histoire autochtone, mais en même temps ils constituent des patterns presque fixes de la pensée imaginative populaire, des patterns qui respectent les règles de la grammaire générative; ça veut dire qu'une structure de profondeur présente ou peut présenter plusieurs structures de surface (ex. les différents signes de la mort; l'eau qui se transforme en sang, les trois gouttes de sang apparues sur le mouchoir, etc.)

https://biblioteca-digitala.ro

Les signes peuvent être des objects, des actions, des traits physiques qui annoncent des traits moraux. Les signes-objets sont plus faciles à décoder, la relation triadyque étant très évidente.

L'analyse des signes existants dans les contes a demandé nécessairement leur classification. La seule capable pour les mettre en évidence a été la classification autour des fonctions proppiennes, avec lesquelles ils sont dans une liaison étroite. Les signes changent leur position dans le développement des contes quand la fonction à laquelle ils sont subordonnés change aussi ou manquent si la fonction respective a été omise par le narrateur. Pas toutes les fonctions peuvent subordonner ces microstructures. D'après leur taxinomie nous avons remarqué que seulement 19 fonctions proppiennes groupent des signes dans leur sphère d'action.

La vérification de la méthode sémiotique sur le matériel des contes fantastiques roumains a relevé, premièrement l'observation suivante : il n'y a pas seulement un nombre d'actions plus larges — la série des fonctions proppiennes — mais aussi certaines microstructures-signes subordonnées à quelques fonctions qui appartiennent à cette série. Une autre observation importante est le rapport numérique de ces signes : premièrement il y a les signes indexiques suivis par les signes symboles et finalement les signes-icône. Cette situation est une conséquence de la simplicité du schéma des contes.

Comme fonctionnalité, les signes qui aident à la reconnaissance du héros sont prédominants.

Les signes organisent des systèmes d'opposition qui déterminent le développement des contes jusqu'à la structure de chaque épisode. Pour leur décodage il est très nécessaire de bien connaître le contexte culturel dans lequel ils se manifestent. La mise en évidence des signes spécifiques pour les contes fantastiques roumains représente un fait important pour pouvoir obtenir certains éléments qui peuvent être comparés avec des marques similaires aux narrations populaires appartenant à d'autres cultures. Cette comparaison pourrait déterminer la définition d'un certain spécifique national.

https://biblioteca-digitala.ro

MIJLOACE DE EXPRESIE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCȘAN

A vorbi despre *mijloace de expresie* nu este desigur un lucru ușor. Aceasta în primul rînd datorită faptului că nu am întîlnit pînă acum o definiție universal valabilă, ci doar determinări parțiale. În al doilea rînd pentru că fiecare domeniu în care se încearcă analize științifice pe un material artistic își are specificul său particular și deci trebuie să i se formuleze o definiție adecvată. Tînăra noastră disciplină coreologică nu a avut încă o discuție asupra acestei teme; de aceea am încercat să cristalizez această idee într-o formulă proprie, conform căreia am considerat *mijloacele de expresie* drept procedeele de formă și conținut care, folosind un material artistic concret al dansului popular, creează, intenționat sau instinctiv, o impresie estetică.

Mijloacele de expresie ar putea fi asemuite cu figurile de stil din literatură; nu folosim însă acești termeni pentru a nu crea echivocuri în domeniul coreologic [1]. Pentru determinarea lor este necesar un studiu aprofundat, care pentru moment nu poate fi adus la bun sfîrșit. În cele ce urmează ne mulțumim cu expunerea unor constatări, din experiența acumulată prin parcurgerea a peste 4 000 de variante coregrafice și, desigur, prin numeroase vizionări folclorice. În prezentarea acestor mijloace de expresie ne vom axa pe criterii diferite, ducînd la rezultate diferite, dar se va vedea că ele vor avea o înlănțuire logică între ele.

1. Forma este un prim criteriu de bază al clasificării noastre. Prin acest termen nu trebuie să înțelegem că este vorba de aspectele de ansamblu ale dansului (formație etc.), ci doar că ne referim la aspectele expresive care privesc modul de îmbinare al elementelor unui dans în partea lor exterioară. Pe această linie, luăm în considerare poziția lor reciprocă, indiferent dacă este vorba de formație, mișcare generală, compoziție sau structură cinetică și ritmică, de funcție și temă, ca și de melodie și text. Trebuie să recunoaștem însă că ne interesează în primul rînd, după cum este normal, morfologia coregrafică, luată în total sau în fragmentele specifice fiecărui dans. Conform celor de mai sus, putem păși la detectarea principalelor mijloace de expresie formale.

a) *Repetiția* sau uniformitatea elementelor întărește efectul expresiv. O celulă, un motiv, o figură sau orice alt fragment de dans capătă prin

[1] În care cuvintele figură și stil capătă accepțiuni întrucîtva diferite.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 51–56, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

monotonia lui obsedantă un potențial valoric ilustrativ pentru varianta respectivă [2].

b) *Simetria*, deci repetiția inversată a unor forme, produce un efect similar celui precedent, care tinde spre restabilirea unui echilibru expresiv. Multe *Hore* sau dansuri în *perechi*, cu desfășurare bilaterală și pași inversați, ne procură această impresie.

c) *Asimetria* [3] este, dimpotrivă, o rupere a acestui echilibru și deci crearea unor noi posibilități expresive. Ca exemplu putem da dansurile la care motivele comune sînt urmate de motive în ritm sincopat sau cu pași bătuți etc., schimbarea direcției desfășurării nu urmează o linie simetrică, figurile coregrafice nu concordă cu frazele muzicale etc.

d) *Alternanța* este un caz special al asimetriei, în care fragmentele se succed într-o ordine expresivă bipartită, unui fragment de un anumit fel urmîndu-i, cu regularitate, un fragment total diferit. Ca exemplu putem da unele dansuri bărbătești ca *Brîul*, *Fecioreasca* ș.a., la care plimbările cu pași mai simpli în jurul spațiului de joc alternează cu figurile de virtuozitate executate pe loc, sau dansurile de perechi la care plimbările alternează cu învîrtirile etc. Ruperea de echilibru înseamnă în asemenea cazuri o opoziție de forță și deci de principii expresive.

e) *Interferența* se îndepărtează de legile unei succesiuni normale, deoarece fragmentele se pot intercala fără regularitate, în intenții expresive greu de detectat, dar cu o certă finalitate. Ne gîndim, ca exemple, în special la dansurile bazate pe improvizație; dar, în același timp, nu putem să omitem multe din dansurile oltenești sau din alte zone dunărene cu structură polimotivică. În aceste ultime cazuri însă, se poate obiecta că există totuși o regularitate, fiecare motiv apărînd la locul lui cînd se repetă figura [4], dar interferența există, în cadrul figurii, și ea constituie una din trăsăturile specifice jocului dunărean. Oricum ar fi, procedeul produce o pregnantă emoție estetică, datorită îmbinării variate a unor multiple valențe particulare.

Ne rămîne să subliniem faptul că toate cele de mai sus nu reprezintă — în majoritatea cazurilor — forme pure care ilustrează singure cîte un exemplar folcloric. De cele mai multe ori ele există în forme *combinate*, deoarece însăși esența fenomenelor este de aceeași natură, și, pe de altă parte, gradele de intensitate și complexitate pe care le-am constatat multiplică la infinit nuanțele posibile.

2. Conținutul constituie al doilea criteriu de clasificare al mijloacelor de expresie. Analiza lui stabilește raporturile interne ale variantelor și fragmentelor care determină atmosfera expresivă a dansului. Observațiile de mai sus care preconizau îmbrățișarea tuturor aspectelor coregrafice, acordînd preeminență celor morfologice, rămîn în continuare valabile.

---

[2] Să amintim numai dansurile executate pe numărătoare, la care figurile se execută cu multiplicarea numărului de bătăi (*Sîrba în trei ciocane*, anumite *Brîuri* etc.) sau multiplicate ele însele de mai multe ori, după o comandă prealabilă.

[3] Facem o distincție între asimetria *ritmică* (exprimată prin măsuri cu picioare inegale: 5/16, 7/16, 5/8 etc.) și asimetria *expresivă*, care ne interesează aici, care înseamnă doar o *inegalitate* a elementelor (indiferent în ce aspect, chiar și în cadrul ritmului binar).

[4] Amintim în acest sens dansurile oltenești, din motive care se repetă de cîte 3 ori în cadrul unei figuri (vezi, de exemplu, A. Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, Buc., Ed. Acad. R.S. România, 1971, p. 53).

https://biblioteca-digitala.ro

De data asta însă ne preocupă în primul rînd *ideea* tematică a dansului, care indică organic căile principale prin care ea se cere ilustrată și pe care încercăm a le reda în cele ce urmează.

a) *Concentrația tematică* este un procedeu de acumulare a cît mai multor detalii de aceeași categorie și în legătură cu substanța dansului respectiv. Aceasta îi stabilește ponderea specifică, atît funcțională cît și morfologică sau, mai bine zis, făcînd corelația dintre cele două grupe de aspecte. Fenomenul poate fi observat la toate dansurile cu tematică reală, fie el relațional, exhibițional, distractiv sau ritual-ceremonial. Exemplele sînt prea multe pentru a le aminti aici : să ne gîndim doar la un dans ca *Fecioreasca*, la care întîlnim o aglomerare a mișcărilor și figurilor de virtuozitate [5].

b) *Gradația* este un alt procedeu, care provoacă impresii de diferite intensități. De obicei ea este *ascendentă*, exprimînd o formulă *introductivă*, o formulă-*nucleu* și o formulă *finală*, prima sau ultima nefiind totdeauna obligatorii[6]. Aceste grade au o întindere variabilă, de la o simplă valoare cinetică sau ritmică pînă la un motiv sau o figură de aceeași natură. Formula-nucleu trebuie însă să fie bine fundamentată pe piloni coregrafici compoziționali și structurali. Ca exemple citățm dansurile de tipul *Brîu mocănesc* care încep lent, cu pași simpli, apoi pe parcurs apar figurile de virtuozitate, pentru ca finalul să fie executat într-o ambianță vijelioasă [7]. De asemenea, amintim dansul *Învîrtita*, cu cele trei faze : plimbarea — trecerea pe sub mînă — învîrtirea [8]. De remarcat că în acest caz, ca și în multe altele, gradația se poate face în mai multe suite, care reiau cele 3 faze. Adeseori se folosește ca procedeu formal auxiliar alternanța ; în aceste cazuri ea devine, pe rînd, ascendentă și descendentă.

Ar fi de obiectat că această exacerbare a evoluției jocului se datorează nu numai elementelor lui organice, ci și creșterii (sau scăderii) potențialului fizic, temperamental și psihic al interpreților, pe măsură ce se intensifică manifestarea folclorică. Există o parte de adevăr în această părere, de care ne vom ocupa cu altă ocazie ; pentru moment, rămînînd în cadrul analizei stricte a elementelor coregrafice, remarcăm puternicile efecte expresive pe care le creează procedeul amintit.

c) *Opoziția* constă în folosirea de către unul sau mai mulți dansatori a unor elemente de natură total diferită, din orice punct de vedere (funcție, temă, formație, structură, grade cantitative etc.), pentru a realiza efecte expresive neobișnuite. La dansul popular procesul este de cele mai multe ori neintențional, organic, ascultînd de impulsuri interioare — care conduc spre diferențierea netă a formulelor coregrafice, rămînîndu-se totuși în zona limitelor specifice. Astfel, la *Învîrtita* anterior citată, jocului cu mișcări simple al femeii bărbatul îi opune (cînd vrea) figuri de virtuozitate ; la *Brîu* sau la dansurile macedoromâne în formație de semicerc,

---

[5] Vezi și alternanța cu plimbările simple de care vorbeam anterior, constituind o opoziție de forță.

[6] În care caz gradația se petrece în sînul formulei-nucleu.

[7] Vezi, de exemplu, *Dansul* din comuna Rășinari, jud. Sibiu, la care atît figurile cît și textele presupun o perfectă ascendență (A. Bucșan, *op. cit.*, p. 177—182).

[8] Care uneori se transformă în ciclu de joc : *Purtata — Pe sub mînă — Învîrtita* (vezi A. Bucșan și colaboratori : *Dansuri și obiceiuri de pe Valea Hîrtibaciului*, Sibiu, Întreprinderea Poligrafică, 1974, p. 19).

https://biblioteca-digitala.ro

conducătorul șirului ține să iasă în evidență, desfășurînd toată gama cunoștințelor sale coregrafice, pe cînd restul dansatorilor evoluează potolit; uneori la *Fecioreasca*, pe cînd cercul se mișcă cu pași simpli la dreapta și la stînga, cîte un dansator iese, pe rînd, în mijloc și execută „ponturile" caracteristice etc. Exemplele se pot înmulți, esențialul este însă acest fapt al „ruperii" unui echilibru aparent, prin introducerea unui element tranșant care schimbă raporturile existente în desfășurarea jocului, ceea ce creează o emoție nouă, cu un potențial expresiv mai ridicat.

d) *Improvizația* ne transpune în cu totul altă lume. Pînă în momentul de față am avut de-a face cu procedee care — mai mult sau mai puțin — ofereau o anumită certitudine matematică. De data aceasta însă ne aflăm în fața unui fenomen care aparent scapă oricărei reglementări intenționale, dînd frîu liber imaginației fiecărui interpret. Și tocmai din această cauză el este deosebit de interesant pentru noi, fiind creator al unei expresivități spontane, neîncadrată în nici o disciplină dirijată de un grup sau de un conducător. Din acest punct de vedere, credem că improvizația, fiind dezlegată de anumite limitări formale, ne permite să întrevedem fondul pur al specificității folclorice în genul de care ne ocupăm [9]. Desigur, mai ales aici intervine fantezia individuală a interpretului, totuși trebuie să observăm că aceasta se manifestă în spațiul restrîns al tipului coregrafic respectiv, însemnînd doar o transpunere la nivel superior acestuia. Ca exemplu, citățm mai ales dansurile solistice, dar și mai multe dansuri de grup mare *(Brîuri* etc.) sau de perechi [10].

e) *Plasticizarea* este un alt important procedeu expresiv care ne pune în legătură cu alte domenii estetice. Ca substanță, ea ar fi asemănătoare cu *prosopopeea* din poetică. În coregrafie, înțelegem prin acest termen ilustrarea ideii dansului prin mijloace concrete care merg pînă la modul figurativ. Astfel, ca prim grad putem exemplifica printr-un dans de virtuozitate cum e *Brîul*, a cărui temă este bine concretizată prin forma și structura sa [11]. Gradul cel mai evident îl întîlnim la dansurile figurative, de origine rituală, în care se ajunge la adevărate personificări: jocurile de iarnă, cu înfățișarea unor personaje antropomorfe sau zoomorfe intră în această categorie. Procedeul este în toate gradele (pe care nu putem să le analizăm aici) creator de expresivitate la modul cel mai pregnant.

Ca și în cazul categoriilor formale vom sublinia și aici predominarea formelor *combinate* asupra celor pure, care se regăsesc mai ales în analiză.

3. Sinteza mijloacelor de expresie este foarte greu de efectuat și dealtfel credem că aceasta nu s-a finalizat nici în alte domenii estetice. Nu vom încerca să o facem acum; vrem să indicăm totuși unele coordonate posibile.

---

[9] Se poate spune în cazul de față: *ut pictura poesis.*

[10] Vezi *Învîrtitele* ardelenești citate de mai multe ori de noi, la care, pe lîngă jocul uniform și liniștit al femeii, bărbatul execută tot felul de improvizații pe baza cinetico-rituală a temei.

[11] Pentru originea cuvîntului *Brîu* există mai multe ipoteze. Astfel, s-a crezut că ar deriva de la ținuta *de brîu* a dansatorilor, ceea ce nu este verificat de realitatea folclorică. Personal am crezut cîndva într-o legătură de idei a formei de desfășurare cu înfățișarea brîului, ca piesă de îmbrăcăminte. Ulterior, l-am derivat dintr-un lat*. *brivus* (< celt. * brighos) care a dat naștere unor forme romanice ca it. sp. cat. port. *brio*, prov. *briou* etc., toate cu sensul de vioiciune, agilitate, rapiditate, ceea ce nu exclude o asociație ulterioară de idei cu obiectul amintit; într-o asemenea asociație se poate plasa sensul dansului și deci și ilustrarea lui.

https://biblioteca-digitala.ro

În primul rînd trebuie stabilite concordanțe între mijloacele expresive de formă și de conținut, ceea ce este ușor de intuit. Ne putem închipui că un procedeu *de conținut*, să zicem gradația sau improvizația, se poate îmbina cu orice procedeu *de formă* de la repetiție pînă la interferență, și invers, pentru a crea noi valori expresive, dînd naștere astfel *modurilor calitative*. Mergînd mai departe, se pot stabili concordanțe între mijloacele de expresie și gradele cantitative ale expresiei. Ne dăm seama însă cît de departe ne duc asemenea determinări, care ar necesita un studiu special, cu neputință de abordat în momentul de față ; valențele acestor combinații sînt însă evidente.

Modurile calitative redau impresia finală a execuției coregrafice, pe baza elementelor și procedeelor expuse anterior în acest capitol. Le regrupăm pe scurt în vederea reconstruirii categoriilor expresive.

a) *Uniformitatea modală* reiese din folosirea unor elemente de valențe apropiate între care nu există discrepanțe creatoare de „salturi" expresive. Jocul se desfășoară deci la un tonus egal, această monotonie generînd adeseori o impresie de liniște, nelipsită de o oarecare majestate, ca în cazul *Horei* de nuntă sau a *Purtatelor* de fete. Să nu ne înșelăm însă și să absolutizăm cazurile de mai sus, care prezintă intensitate și complexitate redusă. Astfel, uniformitatea se întîlnește și pe treptele respective, medii, de exemplu la dansuri ca *Alunelul*, unele *Brîuri bănățene* etc., ba chiar și pe treptele superioare ca la *Roata* din Oaș. Oricum, uniformitatea poate crea emoții estetice de natură particulară.

b) *Contrastul modal* a fost denumit convențional de noi astfel, deoarece reprezintă tendințele extreme care se ivesc în organizarea unui dans în cele mai multe sau chiar în toate aspectele lui, din diferite puncte de vedere, prin exacerbarea sau diminuarea lor [12]. Citățm principalele contraste, care pot fi ușor recunoscute de oricine :

exuberanță / echilibru
forță / delicatețe
fantezie / sobrietate etc.

Se poate vedea că în partea stîngă a tabloului am grupat modalități pe care le-am putea numi *masculine*, spre deosebire de celelalte cărora li se poate aplica eticheta de *feminine* [13]. Să nu facem însă confuzie între domeniul stilistic, care privește *execuția* dansului și cel expresiv, legat de *caracterul* lui și deci de existența unor elemente intrinseci care îi impun o evoluție oarecum determinată. Astfel, un *Brîu bărbătesc* își are în multe cazuri un corespondent *femeiesc* cu o structură mult mai estompată ; *Fecioreasca fetelor* are o structură mult mai sobră decît a băieților ; la *Învîrtite* execuția feminină nu folosește de obicei decît pașii de bază etc. Totuși, se poate observa pe alocuri (mai ales în ultima vreme) o tendință de exacerbare a jocului femeii [14].

---

[12] Nu este tot una cu opoziția, mijloc de expresie, care este legată de aspecte concrete.

[13] Observațiile se referă numai la folclorul coregrafic românesc.

[14] Ceea ce nu este întotdeauna fericit.

https://biblioteca-digitala.ro

c) *Ierarhia modală* (denumire iarăși convențională) stabilește o scară a impresiilor estetice finale. Fără a insista, credem că aceasta s-ar putea descrie succint astfel :

— *Simplitatea* se realizează cu mijloace reduse, ceea ce nu înseamnă că impresia artistică este minoră, ci doar că ea se concentrează în elemente mai puține și mai interiorizate [15].

— *Armonia* cunoaște două forme de exprimare : una prin folosirea mai multor forme diversificate dar repetate în esența lor, în formule apropiate, și alta prin contrast, așa cum am arătat anterior.

— *Rafinamentul* este mai greu de definit ; el înseamnă de fapt sinteza tuturor celor spuse pînă acum la acest capitol, dar cu „ceva" în plus, abia perceptibil, care îi conferă valențele maxime : este cazul cu exemplele cele mai pregnante ale coregrafiei române : *Călușul*, *Brîul*, *Fecioreasca*, *Învîrtita* etc., la care complexitatea aspectelor se împletește cu varietatea nuanțelor, pentru a ne introduce într-o lume de neînchipuit farmec artistic.

Nu credem că mai avem multe de spus pentru moment. Determinările noastre, care ulterior vor fi completate, desigur, cu alte observații, au însemnat o încercare de a demonstra modalitățile de ilustrare estetică a unui material atît de puternic reprezentat pe tărîm românesc. Dacă aceasta a reușit să se apropie de cerințele unui studiu analitic de natura respectivă, rezultă de aici atît că în tînăra disciplină coreologică s-au făcut pași înainte într-un domeniu încă neabordat, cît și necesitatea continuării cercetărilor.

MOYENS D'EXPRESSION DE LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Résumé

L'auteur considère que les moyens d'expression de la danse peuvent être comparés aux figures de style de la littérature. Pour leur étude on emploie deux principaux critériums. Ainsi on rencontre, d'après la *forme* d'expression : la répétition, la symétrie, l'assymétrie, l'alternance, l'interférence : d'après le *contenu* expressif : la concentration thématique, la gradation, l'opposition, l'improvisation, la finalité plastique. La synthèse des moyens d'expression est indiquée par la combinaison des deux critériums, de forme et de contenu, en obtenant les coordonnées suivantes : *l'uniformité* modale, le *contraste* modal, la *hiérarchie* modale (simplicité, harmonie, raffinement).

[15] Vezi *Horele* de nuntă, *Purtata fetelor* de pe Tîrnave etc.

https://biblioteca-digitala.ro

REPERE SIMBOLICE ÎN CULTURA POPULARĂ

— PÎINEA ŞI ALTE MODELĂRI DIN ALUAT —

OFELIA VĂDUVA

Cultivarea pămîntului, ocupaţie ale cărei începuturi se regăsesc adînc în istorie, a trezit atenţia cercetătorilor nu numai prin aspectele ei tehnice sau economice ci şi prin acelea ce se referă la fondul spiritual al culturii populare. Multiplele credinţe şi obiceiuri de care se leagă fiecare etapă a lucrărilor agricole au constituit un bogat tezaur de studiu, cu profunde semnificaţii privind civilizaţia şi cultura tradiţională a tuturor popoarelor care au practicat această ocupaţie, printre care şi poporul român, popor de străvechi agricultori. Fiecare operaţie agrară : aratul, semănatul, recoltatul a cumulat atributele unei intense vieţi spirituale, transpuse în practici şi obiceiuri ale căror semnificaţii au fost descifrate în lucrări de valoare [1].

Cercetările vizînd implicaţiile obiceiurilor agrare în viaţa şi cultura tradiţională s-au oprit la momentul adunatului recoltei, moment cu care, în fapt, ciclul agrar este considerat încheiat. În atenţia acestor cercetări nu a intrat principalul produs rezultat ca urmare a împlinirii tuturor fazelor muncii agricole, efectul final al străduinţei agricultorului în veşnică luptă cu natura — pîinea. Acest produs prin care în fapt se realizează legătura între ciclul agrar abia încheiat şi cel ce va începe curînd, este unic în cultura populară prin expresia sa simbolică. Nici un alt element al culturii materiale nu concentrează o bogăţie mai mare de semnificaţii, nici unul nu încifrează mai multe simboluri cu sens în exclusivitate benefic, astfel că aproape nu găsim obicei (cu precădere cele din ciclul vieţii) în care prezenţa pîinii sau a substitutelor ei (turtă, azmă, colac ş.a.) să nu fie remarcată. „Munca agricolă este un ritual", spunea Mircea Eliade [2], iar gesturile pe care agricultorul le îndeplinea la începutul fiecărei lucrări agricole (arat, semănat, strînsul recoltei) pentru realizarea purităţii rituale (se spăla, îmbrăca cămaşă nouă) aveau scopul de a asigura abundenţa recoltei. Cercetările noastre dovedesc că aceste gesturi sînt reluate în

---

[1] Ion Ionică, *Dealu Mohului, Ceremonia agrară a cununii în Ţara Oltului*, 1943, 352 p.; Valeriu Butură, *Credinţe în legătură cu cultura grîului la românii din Transilvania*, în „Sociologia Românească", an. II (1937), nr. 7—8 ; Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Cununa — sărbătoare a secerişului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 9 (1964), nr. 6, p. 615—635 ; Ion Taloş, *Obiceiuri privitoare la seceriş*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971, p. 261—278 ; Maria Bocşe, *Grîul — finalitate şi simbol în obiceiurile cu caracter agrar din Valea Barcăului*, în „AMET pe anul 1977", 1977, p. 261—279.

[2] Mircea Eliade, cap. L'agriculture et les cultes de la fertilité, în *Traité d'histoire des religions*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975, p. 283.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 57—70, Bucureşti, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

faza următoare a muncii omului, aceea de pregătire a pîinii (femeia se spăla, își schimba hainele, respecta anumite interdicții de hrană sau sexuale înainte de a frămînta aluatul), relevînd existența unui conținut „sacru" ce ar putea fi atribuit acestui produs.

Preluînd concepțiile lui M. Eliade, putem face o apropiere între mitul creației eterne, de veșnică „reluare a începutului" și realizarea pîinii noi — apoteoză a împlinirilor din ciclul agrar — pe care țăranca o îndeplinea de fiecare dată cu sentimentul respectării unui act ritual. De aceea, poate, principala semnificație a pîinii în obiceiuri este aceea de marcare a unui „început", căruia omul dorea să-i asigure continuitate și prosperitate : începerea muncilor agricole, construirea unei case, botezul (începutul vieții), nunta (începutul vieții de familie) și chiar înmormîntarea (în concepție tradițională începutul altei vieți în lumea „de dincolo")[3].

Cu o largă deschidere în fondul culturii universale, aceste credințe ale unui popor cu străvechi tradiții în agricultură îl particularizează din punct de vedere spiritual prin conținutul deosebit de variat al practicilor și obiceiurilor pe care le-au generat. Evoluția agriculturii în spațiul carpato-danubian, dovedită arheologic prin numeroase descoperiri, a fost neîntreruptă. Grîul a fost cereala preferată a locuitorilor acestor locuri, iar pîinea din grîu nu a lipsit din alimentația lor. Chiar dacă în anumite epoci, în hrana zilnică s-a recurs la panificarea altor cereale (mei, secară, orz sau, mai tîrziu, porumb), pîinea din grîu sau alte produse din aluat au fost permanent prezente în ocaziile festive sau ceremoniale. Implicînd un proces îndelungat de prelucrare, pregătirea pîinii este o mărturie a vieții sedentare, a stabilității așezărilor omenești. Încă din sec. V î.e.n., Xenofon notează utilizarea unor „pîini mari dospite"[4], iar Pliniu cel Bătrîn (sec. I. e.n.) remarca „pîinea foarte bună la gust"[5] (din mei) ce se prepara pe aceste locuri.

Cuptoarele existente pe vremea dacilor[6] dovedesc practica larg răspîndită a panificării cerealelor în epoca daco-romană. Dealtfel fondul lexical a păstrat numeroși termeni de origine latină privind principalele operații de transformare a grîului în pîine, dovedind continuitatea în timp a acestei activități casnice. „Grîul se macină — machinare, la moară — mola sau se pisează — pinsare, în piuă — pilla, prefăcîndu-se astfel în făină — farina. Aceasta se cerne — cernere cu ciurul — cibrum, se amestecă cu apă — aqua și cu aluat — allevatum; se frămîntă — fermentare, se soage — subigere, adică i se dă formă de pîine și se pune pe cîrpător — coopertorium sau în țest — testum. Urmează apoi coacerea — coquere, în cuptor — coctorium pînă cînd pîinea — panis, panem e gata"[7]. În

[3] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Ed. didact. și ped., 1976, p. 192.

[4] *Izvoare privind istoria României*, București, Ed. Acad. R.P.R., 1964. p. 97.

[5] Idem, p. 397.

[6] H. Daicoviciu, *De la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972, p. 152–154; I. H. Crișan, *Burebista și epoca sa*, București, 1977, p. 345.

[7] C. C. Giurăscu, *Formarea poporului român*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1973, p. 98. Privind termenul „soage", vezi T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, 1888, p. 105 : „A soage, formarea pînli din aluat, spre a o băga în cuptor. Troaca în care se soage aluatul se chiamă soagătoare", și T. Pamfile, *Industria casnică la români*, București, 1910, p. 196 : „În urmă se întinde pînea pe crapator sau crăpător, o tablă sau masă patruunghiulară, pe care se soagă (a soge), dîndu-i forma de la urmă. Pîinea se pune pe lopată...".

https://biblioteca-digitala.ro

sec. V, Priscus Panites (unul din solii trimişi de împăratul bizantin Theodosius II la curtea lui Attila) consemnează în notele sale privind locuitorii satelor de pe teritoriul actual al României, că la ospăţ „au pus pe mese pîine..." [8]. Mai tîrziu Giorgios Kedrenos (sec. X) [9] şi Ana Comnena (sec. XI) [10], referindu-se la teritoriile nord-dunărene, amintesc preocuparea locuitorilor de a semăna grîu şi mei. Afirmaţiile lor sînt susţinute de descoperiri arheologice, evidente documente privind dezvoltarea agriculturii în feudalismul timpuriu şi folosirea cerealelor în alimentaţie : vase de lut cu grîu şi mei, gropi de cereale, rîşniţe de piatră. O descoperire arheologică ce conferă temei noastre dimensiuni noi este cea de la Dinogeţia (Dobrogea) [11], unde s-au găsit 16 turtiţe de lut ars, decorate, doar pe o parte, cu anumite ornamente formate din linii, cercuri, executate cu un pai sau o trestie, puncte dispuse în rînduri sau neregulat. Arheologii au acordat acestor turtiţe semnificaţii rituale sau au emis ipoteza că ar putea fi jucării pentru copii. Înclinăm să credem că semnificaţia rituală a acestor turtiţe este mai plauzibilă, avînd în vedere faptul că semne asemănătoare se regăsesc frecvent pe unele forme de pîine rituală nedospită (numită turtă), utilizate încă la începutul secolului nostru în cadrul unor obiceiuri tradiţionale. Unele practici cu evidente nuanţe arhaice din Teleorman şi Ialomiţa presupuneau pregătirea unei „turte" sau „azme cu ţeava" la anumite sărbători de primăvară (9 martie) (pe suprafaţa căreia se imprimau 40—44 de semne cu ţeava de la războiul de ţesut). Alte obiceiuri (din ciclul vieţii, de exemplu) aveau ca element principal „azma cu împunsături" (Dolj) pentru masa ursitoarelor, „azma cu pui" (Gorj) din care li se dădea tinerilor la cununie (ornamentele realizate cu „bruca" — un pai sau lemn ascuţit) sau „azma pentru mireasă", „împistrită" cu 2 fuse (Cluj) [12].

O comparaţie între aceste produse şi turtiţele din sec. XI relevă asemănarea privind forma rotundă şi plată (a aluatului nedospit), cît şi modalităţile de realizare a ornamentelor cu ajutorul ţevii, paiului, fusului — deci cu unelte de lemn. Amintind că modul tradiţional de preparare a pîinii includea vase şi unelte numai din lemn (se frămînta în copaia de lemn, se modela pe masa de lemn, se punea pe lopată, de asemenea de lemn), ne putem pune întrebarea dacă nu este vorba de perpetuarea în timp a unei străvechi interdicţii de a te apropia de aluat cu unelte de fier. Prelucrate de fierari, a căror muncă în contactul cu focul căpăta caracter demoniac[13], metalele, prin magia lor negativă, puteau profana puritatea simbolică a aluatului, influenţînd mai departe, prin intermediul lui, întreaga viaţă a omului.

S-ar putea presupune că acesta era motivul pentru care în vechile practici (după cum observăm şi la turtiţele din sec. XI), uneltele şi vasele

---

[8] *Fontes historiae daco-romane*, Bucureşti, Ed. Acad. R.S. România, 1975, II, p. 275.

[9] Idem, p. 139.

[10] Idem, III, p. 89.

[11] G. Ştefan şi colab., *Dinogeţia. Aşezarea feudală timpurie de la Bisericuţa Garvăn* (Dobrogea), Bucureşti, Ed. Acad. R.S. România, 1967, p. 328.; M. Chişvasi — Comşa, *O jucărie în formă de pîine descoperită la Garvăn*, în „SCIV", t. IX (1958), nr. 2, p. 425—427.

[12] Inf. teren, anii 1974—1979, în satele : Furculeşti, Smîrdioasa, Suhaia, Moşteni, Măgura (Teleorman), Sudiţi, Ciochina, Dor Mărunt (Ialomiţa), Coţofenii din Dos, Galicea Mare, Ostroveni (Dolj), Runcu, Dobriţa, Arcani (Gorj), Dăbîca, Bobîlna (Cluj).

[13] Mircea Eliade, *Le chamanisme*, Paris, Payot, 1978, p. 366.

https://biblioteca-digitala.ro

din fier au fost excluse din procesul de pregătire a pîinii, deşi ele existau în inventarul tradiţional al bucătăriei rurale.

Forma rotundă a turtiţelor din sec. XI reeditează desigur forme vechi, continuate de-a lungul secolelor în forma rotundă a pîinii coapte în ţest sau cuptor, acestea la rîndul lor de formă circulară. Influenţă a simbolismului soarelui, specific popoarelor de agricultori, această formă de modelare a pîinii s-a păstrat şi atunci cînd panificaţia a devenit un meşteşug. În 1346, la Sibiu, este atestat un brutar cu numele Gheorghe, iar mai tîrziu, în 1376, documentele relevă existenţa unor bresle ale brutarilor la Sibiu şi Orăştie, dovedind amploarea pe care o luase tehnica panificaţiei încă din acele vremuri [14]. Forma rotundă a pîinii din făină de grîu se păstrează în timp, pînă la noi, fiind transpusă şi în prelucrarea făinii din alte cereale folosite de poporul român în alimentaţie: secară, orz, mei[15] şi, mai tîrziu, porumb[16] (turta de mălai).

„...Pîinea ce o iubim între toate mîncările şi de care niciodată nu ne urîm"[17] sînt cuvinte consemnate de S. Fl. Marian la sfîrşitul secolului XIX, care concentrează întreaga dragoste a ţăranului român pentru produsul îndelungatelor eforturi necesitate de lucrările agricole. Efect al reuşitei acestor lucrări, produsul devine simbol de rodnicie şi fertilitate, căpătînd valori spirituale multiple. Materializat în reprezentări din aluat, dospit sau nedospit, sub nume diferite, ca cel generalizat de pîine, sau zonal pită, turtă, lipie, azmă, colac, capete, pupăză, stolnic, prinoase ş.a., uneori cu ornamente ale căror valenţe artistice merită o atenţie deosebită[18], acest simbol prin excelenţă pozitiv este implicat în întreaga viaţă a ţăranului.

Varietatea de termeni care-l desemnează denotă varietatea de forme şi de ocazii în care el apare. Cel mai frecvent este termenul de *pîine* (latin), desemnînd produsul folosit atît în alimentaţia zilnică cît şi în cea festivă sau ca element ritual în alimentaţia ceremonială, şi cel de *colac* (slav), desemnînd produsul folosit numai ca element ritual. În ambele cazuri, compoziţia aluatului este aceeaşi (făină, apă, sare, ferment). Întrucît termenul de pîine este de mare vechime, putem considera că formele şi ornamentele pîinii specifice unor rituri sau ceremonii (colacii) — mai ales de nuntă sau înmormîntare — sînt adaosuri intervenite în timp prin integrarea unor elemente simbolice în arta modelării aluatului. Termenul

---

[14] Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Cluj, 1964, p. 58. În Şt. Olteanu, C. Şerban, *Meşteşugurile din Ţara Românească şi Moldova în Evul Mediu*, Bucureşti, Ed. Acad. R.S. România, 1969, p. 50, găsim informaţia că un registru notarial genovez menţionează existenţa la Chilia, încă din sec. XIII, a brutăriilor şi meşterilor brutari.

[15] Referindu-se la această parte a Europei în care se află şi ţara noastră, A. Maurizio, *Histoire de l'alimentation végétale*, Paris, Payot, 1932, o încadrează în „semicivilizaţia meiului", arătînd folosirea intensă a cerealei pînă în sec. XVII, cînd a fost introdus porumbul. Privind pîinea de mei, probabil de vechime mare la noi, avem informaţii scrise din sec. XVIII în D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 52: „Ei îl cojesc [meiul] şi îl macină, îl fac pită şi o mănîncă pînă nu se răceşte, adeseori cu unt".

[16] O. Văduva, *Cerealele în viaţa şi cultura tradiţională a poporului român*, în „Revista Muzeelor", nr. 9—10 (1979), p. 52—58.

[17] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români. Cirnilegile*, Bucureşti, Inst. de arte grafice Carol Göbl, 1898, I, p. 64.

[18] Ne propunem alcătuirea unui viitor material referitor la ornamentele folosite pentru decorarea aluatului (incizii, aplicaţii, împletituri), ornamente ce variau în consens cu funcţia respectivei reprezentări din aluat, în cadrul obiceiurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

de *colac*, cu o mare extindere teritorială la noi, s-a răspîndit probabil mai tîrziu, în ritualurile ce ţineau de cultul religios. Că înainte de a pătrunde acest termen în limbă s-au folosit termeni latini, ne-o dovedeşte faptul că în anumite zone s-au păstrat pînă azi, în rituri al căror atribut însoţitor este, în genere, colacul, denumiri ca: Piinea miresii (Buzău, Teleorman), Turta miresii (Teleorman), Piinea mortului (Galaţi), Capete (o zonă largă în sudul ţării)[19]. Ele erau împletite şi ornamentate asemenea reprezentărilor din aluat cunoscute în mod curent cu numele de colac.

Piinea folosită în practici rituale avea forme, dimensiuni şi ornamente variate, depinzînd de funcţia pe care ea o deţinea în suita secvenţelor caracteristice unui obicei. Mentalitatea tradiţională trecea pe plan secundar, în acest caz valoarea de aliment a piinii atribuindu-i acesteia funcţii festive, sociale sau rituale. Adesea ea polariza un cumul de funcţii, dintre care evidentă nu era întotdeauna cea principală. Uneori se petreceau binecunoscutele mutaţii de funcţii, fiind în fapt uitată cea iniţială, al cărei caracter, de obicei preponderent magic, se pierdea pe parcurs. Funcţia socială poate fi identificată în majoritatea obiceiurilor tradiţionale, piinea fiind un simbol ale cărui rosturi erau legate în principal de închegarea şi menţinerea relaţiilor în cadrul colectivităţii[20]. Fiind un semn (în sens semiotic) încărcat de semnificaţii, mesajul ei încifrat era cunoscut şi receptat cu uşurinţă de întreaga colectivitate. În acest fel, prin forme şi ornamente specifice fiecărui moment festiv sau ceremonial, piinea devenea element component al actului de comunicare între membrii unei grupări. Aluatul împletit în diferite forme condensa în anumite momente valenţele unui limbaj de care colectivitatea tradiţională nu se putea lipsi. El era special preparat pentru a fi oferit celor din jur, niciodată nu rămînea al celui ce l-a făcut. Desigur, pe lîngă rolul său social, nu mai puţin important era rolul lui festiv sau cel magico-ritual[21], cel de urare şi profilactic, împletirea acestor funcţii fiind una din caracteristicile complexelor obiceiuri tradiţionale româneşti.

Folosirea mai intensă la un moment dat a termenului de colac pentru marcarea unor momente bine precizate ale obiceiurilor a dus, în limbaj tradiţional, la adaptarea lui pentru denumiri ce indicau unele atribuţii ce reveneau anumitor persoane în cadrul acestor obiceiuri. La naştere, „colăcime" era petrecerea care se făcea la naşi cînd „colăcarii (pă-

---

[19] Inf. teren, satele: Furculeşti, Smîrdioasa, Suhaia (Teleorman), Vlădeşti, Cavadineşti (Galaţi), Năeni, Merei (Buzău) — cercetări în anii 1977—1979.

[20] Marcel Mauss, *Essai sur le don*, în *Sociologie et Anthropologie*, Paris, 1966, p. 8.

[21] Dăruirea de colaci cu modele şi ornamente specifice, mai ales în amintirea morţilor, evocă străvechile sacrificii — ofrandă în cinstea unor divinităţi. În acest sens amintim că în unele zone (din sudul ţării) colacii de înmormîntare erau denumiţi cu un nume generic „capete", şi fiecărula i se atribuia numele unui personaj din domeniul istoriei religiei. Comentînd anumite reminiscenţe ale unor scenarii rituale care implicau sacrificiul uman real, Mircea Eliade (*Traite...*, p. 290) presupune că anumite ceremonii agricole s-au difuzat din cîteva centre (Egipt, Siria, Mesopotamia) şi multe popoare au asimilat unele fragmente ale scenariilor originare. În această idee, el aminteşte o legendă grecească, în care personajul principal tăia „capetele" celor pe care îi întrecea la cosit. Privind sacrificiile omeneşti pentru asigurarea viitoarei abundenţe a recoltei, vezi şi J. G. Frazer, *Creanga de aur*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980, vol. III, p. 285—295. Este bine ştiut că iniţialele sacrificii umane, din istoria omenirii, au fost înlocuite, în timp, prin sacrificii animale şi apoi prin diferite substitute simbolice.

https://biblioteca-digitala.ro

rinţii copilului) aduceau acestora colacii[22]. „Colăcarul" sau „colăcerul", la nuntă, era cel care rostea oraţiile, obicei păstrat, sporadic, şi astăzi. La sărbătorile de iarnă, în cadrul cetelor de feciori din Transilvania, „colăcar" era tînărul care răspundea de proviziile alimentare strînse, inclusiv deci de colacii oferiţi colindătorilor. Expresii tipice folosite încă în ritualul botezului sau nunţii, ca „se dau colacii" moaşei sau naşei, indică momentul oferirii de cadouri la „scăldătoarea" noului născut sau la „daruri" în cadrul nunţii. Semnificativ este faptul că expresia continuă să existe şi azi, deşi acum „colacii" includ (alături de pîine) lucruri de îmbrăcăminte, obiecte casnice sau de podoabă etc [23].

Bogata viaţă spirituală a poporului a generat de-a lungul timpului un întreg ansamblu de practici al căror element central — pîinea sau colacul — concentrează semnificaţii de esenţă ale concepţiilor ce au stat la baza modului de înţelegere a vieţii în mentalitate tradiţională.

O succintă prezentare a unor obiceiuri relevante în sensul celor arătate mai sus, desprinse din cele mai variate aspecte ale vieţii tradiţionale, încearcă să se constituie în suport concret al afirmaţiilor anterioare referitoare la implicaţiile benefice ale simbolului pîinii şi aluatului, diferit modelat şi ornamentat (colacii) în întreaga structură a vieţii tradiţionale a poporului nostru. Încercăm, astfel, să arătăm locul ce l-a ocupat pîinea în cultura populară, ce mult „a însemnat" acest element în gîndirea tradiţională.

Principalele faze ale îndelungatului proces de muncă al agricultorului, începînd cu aratul pămîntului, erau însoţite în mod simbolic de prototipul efectului final al muncii — pîinea, în credinţa influenţării magico-rituale a rodniciei pămîntului. În Bucovina se aşeza o pîine pe plug sau pe prima brazdă trasată [24], în Moldova se punea în coarnele boilor la „pornitul plugului" o pîine sau un colăcel în formă de opt [25], iar în Dobrogea se rupea o pîine sau un colăcel, la ogor, în cornul plugului [26]. În Moldova, începutul aratului de toamnă era însoţit de dăruirea de colaci sau pîine preparată din grîul obţinut la începutul secerişului [27]. Încheierea muncilor agricole avea drept simbol, de asemenea, o pîine. În Transilvania, la ceremonia agrară a cununii, cînd alaiul secerătorilor intra cu buzduganul în casă, trebuia să găsească pe masă o pîine [28]. În Oltenia, cînd se făcea prima dată pîine de grîu nou, se prepara un colăcel mic sau o pîine de care se lega busuioc, sporiş sau alte flori. Erau scufundate în fîntînă, după care se dădeau copiilor să le mănînce, în credinţa că „grîul va fi spornic şi curat"[29]. Întreaga viaţă a omului putea fi influenţată, în vechi credinţe, de „puterea" concentrată în pîine. În satele zonei Galaţi se punea cîte o felie de pîine la temelia casei, în cele patru colţuri, „ca să fie zloată"

---

[22] S. Fl. Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892, p. 307.

[23] Inf. teren, satele Costeşti, Oteşani, Bărbăteşti (Vîlcea), Coteşti, Tătăranu (Vrancea), Ţibucani (Neamţ).

[24] A. Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, 1915, p. 20 (223).

[25] T. Pamfile, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913, p. 49.

[26] Informaţie teren, satele Visterna, Nalbant (Tulcea), 1976.

[27] T. Pamfile, *op.cit*,. p. 49.

[28] Ion Ionică, *op.cit.*, p. 178.

[29] N. Densuşianu, *Chestionarul istoric*, mss. 4 555, Iaşi, 1895, p. 83; T. Pamfile, *op.cit.*, *p.* 108.

https://biblioteca-digitala.ro

(abundență) în casă [30], iar în zona Porțile de Fier se punea aluat la temelia noii case „ca să dospească" [31]. În unele cazuri, pîinea era investită cu „puterea" de consacrare a unui fapt în vechiul drept cutumiar românesc. În obiceiurile de înmormîntare în Transilvania era practica, în trecut, de alegere a unui înlocuitor în viață al celui mort. De pildă dacă murea o mamă, copiii își alegeau o alta, semnul acestui act fiind ruperea unei pîini deasupra copîrșeului (sicriului). Bucăți din această pîine se împărțeau apoi celor veniți la înmormîntare [32]. Obiceiurile cu marcată funcție socială ca Însurătirea, Înfîrtățirea confereau pîinii „putere" de „legalizare a înrudirii". Secvența centrală a obiceiului era cea de dăruire reciprocă de vase cu mîncare din care nu lipsea pîinea sau colacul sau organizarea unei mese comune al cărui element festiv era pîinea. În practicile divinatorii din noaptea Anului Nou, generalizate pe țară, pîinea semnifica viitoarea bogăție și bunăstare a „ursitului". Aceeași putere de divinație o avea pîinea în unele obiceiuri de nuntă, „garantînd" o viață mai lungă aceluia dintre cei doi tineri care rupea o bucată mai mare din „colacul miresii" [33]. Nuanțe subtile privind aspecte ale spiritualității tradiționale, în care pîinea deținea un loc important, le găsim în obiceiul de a răsplăti roadele pămîntului prin depunerea unei oblațiuni din pîine și sare în locul plantelor culese — în Banat pentru plantele medicinale și magice [34], în Hunedoara pentru frunza de popelnic culeasă de fete la Sîn-Toader [35].

Locul pe care-l deținea pîinea în modul tradițional de organizare a sărbătorilor de iarnă, confirmă o dată mai mult semnificațiile adînci ce erau atribuite acestui produs, rezultat al activităților agricole. Întrucît în gîndirea tradițională începutul anului calendaristic se lega în genere de primăvară, cînd începea munca cîmpului, pîinea — simbol de fertilitate, abundență și speranță — apare frecvent ca element festiv, ritual sau cu pregnante funcții sociale în obiceiurile legate de sfîrșitul anului vechi și începutul celui nou. Este cunoscut faptul că reforma calendarului roman, secolul II î.e.n., a fixat începutul anului la 1 ianuarie, în loc de 1 martie, avînd drept consecință mutarea multor obiceiuri de primăvară în plină iarnă.

Concretizînd finalizarea ciclului agricol și oferind speranța împlinirilor din următorul, pîinea sau aluatul sînt, la sărbătorile de iarnă, simbol al bucuriei muncii împlinite, al bunăstării, primind în acest fel valori spirituale multiple și variate. Creația folclorică a preluat și perpetuat această idee, transpunînd-o în versuri sugestive. Spre exemplu, „Urarea colacului" (colind specific Transilvaniei) redă în versuri succesiunea opera-

[30] Informație teren, Brănești, Galați, 1976.

[31] Informație teren, L. Apolzan, Sicheviță, jud. Caraș-Severin, 1972. Alte informații privind vechi credințe în puterea benefică a pîinii găsim în lucrarea lui A. Gorovei, *Credinți*...; „Cînd te muți în altă casă, trimite mai înainte ouă fierte, pîne, sare, vin și untdelemn ca să-ți meargă tot din belșug" — p. 20 (239); „Ieșind cineva dintr-o casă, apoi lasă două pîini și sare, ca cei ce vor intra în ea să aibă pîne și sare" — p. 57 (671); „se crede că spre a fi ferit de focul care mistuiește casa vecinului, este bine a pune înaintea casei tale... o huscă de sare și două pîini" p. 121 (1376) etc.

[32] *Clopotiva. Un sat din Hațeg*, București, 1940, vol. II, p. 430.

[33] Const. Brăiloiu, *Nunta în Someș*, București, Societatea Compozitorilor Români, 1941, p. 16.

[34] Inf. teren, Porțile de Fier, 1969.

[35] Inf. teren, Lucia Apolzan, Luncani, Hunedoara, 1974; S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români. Păresimile*, II, București, Institutul de arte grafice, 1899, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

ţiilor legate de cultivarea pămîntului şi prelucrarea cerealelor pe parcursul unui ciclu agrar pînă la obţinerea produsului final — colacul. Acest colind, ca şi variantele cunoscute sub numele de „Mulţămita colacului" (Hunedoara), „Descîntecul colacului" (Mureş), „Alduitul colacului" (Bistriţa-Năsăud), „Vornicitul colacului" (Alba, Sibiu) sugerează importanţa simbolică a colacului la sărbătorirea Anului Nou, socotită „festum incipium" [36]. Este evidentă asemănarea între aceste colinde şi „Plugușorul" — străvechea urare de Anul Nou, redînd descrierea detaliată a îndelungatului proces agricol şi de obţinere a piinii : „Şi acas-o vinitu... /Farin-o cernutu / Mîndru o moietu / Şi o frămîntatu / Mîndru s-o deschidu / Colac l-o-mpletitu / 'N cuptor l-o băgatu / Mîndru să coce-re / Ş-afară-l scotere / Pe masă-l pune-re" [37].

Alte creaţii folclorice exprimă bucuria omului în faţa simbolului reuşitei în muncă, simbol prin care, legat de vechi credinţe agrare, se marcau zilele de sărbătoare. „Că asta-i vestită casă / Să facă un colac pe masă / Ca la o zi veselă şi frumoasă /... Cînd l-o pus pe masă / S-a luminat în casă / Ca de la o stea frumoasă" [38].

Piinea şi diferitele modelări din aluat pregătite cu ocazia acestor sărbători aveau, în general, formă rotundă, cu aplicaţii din aluat sau incizii geometrice care amintesc simbolul soarelui [39]. Obiceiul colindatului [40], comun întregii ţări, presupunea existenţa în fiecare casă a unui număr mare de colaci (uneori 2—300) pentru răsplătirea colindătorilor. Copiii primeau alături de alte daruri (nuci, poame, bucăţi de zahăr) colăcei mici, rotunzi, sau covrigi pregătiţi în casă. Tinerii colindători primeau colaci mai mari (alături de carne, brînză, rachiu), cu precădere la casele cu fete mari. În această perioadă de timp, colacul putea codifica şi anumite mesaje în relaţiile dintre tineri. În zona Iaşi sau Buzău, tînărul care era iubit de o fată primea de la aceasta la jocurile cu măşti de Anul Nou (la Capră) un colac pe care el îl purta pe mînă dacă împărtăşea sentimentele fetei [41]. La masa comună organizată de cetele de feciori din Transilvania, fetele aduceau un colac frumos împodobit cu motive florale, realizate din aluat, pe care-l ofereau băiatului iubit [42]. Realizarea artistică a colacului, bogata simbolistică a ornamentelor aplicate pe aluat, el însuşi simbol benefic, tălmăcea cuvintele pe care tinerii nu şi le adresau încă, conform unui tipar cultural transmis de-a lungul generaţiilor, exprimînd totodată urările cuvenite ocaziei respective.

În cadrul familiei, fiecărui membru îi era destinat un colăcel de formă rotundă pentru sărbătorile de iarnă, iar ritualul în amintirea celor

---

[36] *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Ed. Acad. R.P.R., 1962, vol. I, p. 19.

[37] Idem.

[38] N. Densuşianu, *Vechi cîntece şi tradiţii populare româneşti*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 73.

[39] P. Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, Iaşi, 1931, p. 66; P. Petrescu, *Imagini ale soarelui în arta populară*, în „SCIA", 1963, nr. 1, p. 114; O. Birlea, *Colindatul în Transilvania*, în „AMET pe anii 1965—1967", 1969, p. 283.

[40] În lucrarea sa, *Funcţiile agrare ale colindatului*, în „AMET pe 1977", 1977, Nicolae Bot se opreşte în analiza sa asupra unor simboluri şi funcţii ale colacului de Crăciun, ce se prepara cu această ocazie în Transilvania (p. 315—319).

[41] Inf. teren, Voineşti (Iaşi), Coţofeneşti (Bacău), 1978.

[42] Traian Herseni, *Elemente străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 14; Ilie Moise, *Butea Junilor*, Sibiu, 1976, p. 18—23.

https://biblioteca-digitala.ro

morți cerea oferirea unui colăcel rudelor și prietenilor. Pentru accentuarea caracterului festiv al acestei serbări se pregătea în fiecare gospodărie un „Colac Mare" (de 4—6 kg), „ca soarele și ca luna" (Bucovina) [43], numit în Transilvania și Oltenia de nord „stolnic" [44]. El era împodobit cu „drugi" de aluat, „floricele" sau „păsări de pită" (Maramureș) [45], valoarea lui utilitară, ca element de hrană, fiind subsumată valorii artistice și simbolice. Realizări artistice în modelarea aluatului regăsim și la alte sărbători din ciclul calendaristic (de primăvară, de vară). Pentru potențarea efectului festiv sau poate ca o reeditare a vechilor simboluri ale „neîncetatei reînnoiri", a regenerării eterne a naturii [46], podoaba frecventă a colacilor era creanga de pom, cu fructe, ouă înfipte în ramuri (cu precădere în Transilvania), prefigurînd în miez de iarnă venirea primăverii.

Și în obiceiurile din ciclul vieții este evident locul de marcată importanță pe care colectivitatea tradițională îl acorda semnificațiilor aluatului (pîine sau colac), pentru sublinierea caracterului festiv sau ritual al ceremonialului, sau în anumite momente, pentru relevarea vechilor credințe în presupuse potențe magice ale acestui element.

« Cultura fiecărei colectivități reprezintă o sumă de limbaje și fiecare dintre membrii colectivității este într-un fel un „poliglot" » — spune I. Lotman, făcînd considerații teoretice asupra culturii [47]. Poate mai mult decît în orice alt domeniu al culturii populare, în aceste obiceiuri ce țin de principalele momente ale vieții omului: naștere, nuntă, înmormîntare, utilizarea pîinii și a formelor artistice modelate din aluat constituie un limbaj cu largi deschideri simbolice, acceptat și însușit prin succesiunea generațiilor de-a lungul timpului. În afară de principala lui menire de a media relațiile între oameni, acest limbaj, în care s-au transpus esențe ale gîndirii creatoare a poporului, este, totodată, o formă de expresie a evoluției culturale [48], sintetizînd valori materiale și spirituale ale culturii populare tradiționale.

Inaccesibile „outsiderilor", semnificațiile limbajului pîinii sau al colacilor în anumite secvențe din desfășurarea obiceiurilor de familie (masa ursitoarelor, colacul de nuntă, masa mare, colacii de mort etc.) sînt de natură, prin diferențierile zonale, să contribuie la precizarea apartenenței spirituale a individului la o anumită colectivitate. Semnificația pîinii sau a colacului ca factor benefic, simbol de bogăție, fertilitate și prosperitate, reprezintă fondul spiritual al gesturilor și comportamentelor caracteristice în momentele principale ale obiceiurilor din ciclul vieții, care au dus la crearea unor modele culturale ce s-au transmis din generație

---

[43] T. Pamfile, *Sărbătorile la români — Crăciunul*, București, 1914, p. 5.

[44] Inf. teren, Runcu, Dobrița (Gorj), Tîrsa, Orăștioara de Sus, Costești (Hunedoara).

[45] Inf. teren, Remetea Chioarului, Bolu Mare (Maramureș), 1978.

[46] Mircea Eliade, *Traité...*, p. 347—348.

[47] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, București, Ed. Univers, 1974, p. 20.

[48] Cl. Lévi-Straus, *Mithologiques*, I— III, Paris, 1964— 1968. Pornind de la noțiuni concrete legate de hrana unor popoare primitive, autorul demonstrează logica gîndirii, evidențiind legitățile general valabile ce guvernează mitologia primitivă.

https://biblioteca-digitala.ro

în generație, adeseori pînă la noi [49]. Moașa aducea lăuzei colac (sau pîine, turtă) timp de trei zile de la naștere (Dolj, Bistrița), pe masa ursitoarelor se punea colac (Olt, Dolj, Vîlcea, Constanța), la botez se făceau colaci pentru moașă și nașă, iar darurile se strîngeau pe un colac (în Bacău, Iași, numit „pupăză"). Caracterul solemn al „primei scalde" era subliniat prin respectarea străvechii datini de preparare a unui colac mare și frumos împletit, pe care se strîngeau darurile pentru moașă. În relațiile dintre moașă și copil sau între naș și fin, simbolul legăturilor ce se creau și se menținеau era dăruirea reciprocă de colaci. „A merge cu colac" la moașă sau la naș, la anumite date fixe din an, era actul a cărui obligativitate morală, recunoscută în colectivitățile tradiționale, era respectată cu strictețe. În Transilvania, timp de opt ani de la nașterea copilului, în ziua de Crăciun sau în lunea Paștelui, se ducea moașei o „pupăză", în alte zone (Gorj, Ialomița) mama trimitea nașei colac mare înainte de botez și, apoi, la fiecare An Nou. La rîndul lor, moașa și nașul răspundeau prin oferirea de daruri însoțite de colaci pentru „nepoți" încă de la nașterea lor, acest schimb intrînd în normele tradiționale de respectare a cerințelor sociale. Obiceiul cunoscut în Oltenia la Anul Nou „datul copiilor la grindă", era marcat festiv de un colac mare împletit și frumos împodobit, cu „flori" din aluat, dăruit de moașă copilului care venea cu plocon. Acest colac avea în concepția tradițională rosturi festive dar și magice, de influențare benefică a viitorului copilului.

Afinitățile spirituale ce legau membrii unei colectivități pot fi desprinse „citind" mesajele pîinii sau modelărilor artistice din aluat și în complexul de obiceiuri ale nunții. Plocoanele ce și le trimiteau reciproc tinerii sau pe care le aduceau invitații la nuntă, darurile ce se ofereau în cadrul ceremoniei nașilor, socrilor, rudelor și în genere nuntașilor sau cu care erau răsplătiți cei care au avut diferite funcțiuni în cadrul nunții (bucătarii, alergătorii, chemătorii, brădarii, stegarii), toate acestea cuprindeau alături de alte obiecte *colacul*, care, pe lîngă semnificații festive sau magico-rituale, devenea element de convenință socială, parte componentă a unui sistem de comunicare specific colectivităților tradiționale.

Bradul de nuntă (Oltenia, Muntenia) era susținut de un colac pe care îl lua brădarul, stegarii din alai (Transilvania) purtau în mîini un colac mare care le revenea după ceremonie, tinerii (în Moldova de nord) primeau „colacul flăcăilor", animalele de la căruțe erau împodobite cu colaci (Transilvania de sud), pe care îi luau drept răsplată, pentru serviciile aduse în cadrul nunții, conducătorii respectivelor vehicole.

Elementul ce polariza atenția generală, realizarea lui artistică fiind una din cerințele reușitei evenimentului, era „Colacul de mireasă", care era rupt, fie de nașă (Oltenia, Muntenia, Moldova), fie de mireasă însăși

[49] Materialul exemplificativ ce se referă la semnificațiile pîinii în obiceiurile din ciclul vieții a fost cules cu ocazia cercetărilor de teren pentru A.E.R. în anii 1974—1979 în satele: Runcu, Padeș (Gorj), Oteșani, Clineni, Bărbătești, Costești (Vîlcea), Coțofenii din Dos, Galicea Mare, Ostroveni (Dolj), Vădastra, Rotunda (Olt), Smîrdioasa, Furculești, Islaz, Moșteni, Măgura (Teleorman), Sohatu (Ilfov), Dor Mărunt, Hagieni, Ciochina, Sudiți (Ialomița), Năeni, Calvini, (Buzău), Visterna, Mahmudia, Nalbant (Tulcea), Cochirleni, Peștera (Constanța), Brănești, Cotești, (Vrancea), Coțofenești (Bacău), Ștefan cel Mare, Țibucani (Neamț), Voinești, Golăești (Iași), Tîrsa, Costești, Zam (Hunedoara), Seitin, Păuliș (Arad), Sîrbova (Timișoara), Ludoș, Tîlișca (Sibiu).

https://biblioteca-digitala.ro

(Transilvania), deasupra capului acesteia înainte de a pleca la cununie. El mai apare și sub alte denumiri, dar forma și ornamentele sînt în genere asemănătoare : „colac mare", „colac de nuntă" (Gorj, Olt, Dolj), „stolnic" (Gorj, Hunedoara), „colac instruțat de nuntă" (Bistrița), „colac românesc" (Cluj), „jimlă" sau „păpușă" (Bacău), „ploconul miresii" (Ilfov). Motivul caracteristic al colacului de mireasă era împletitura, decorată (sau nu) cu păsări sau flori de aluat sau cu busuioc proaspăt. Interpretarea motivului respectiv în contextul în care apare cel mai frecvent — ceremonialul nunții — ne-ar conduce la analogia cu șarpele, considerat în unele mituri antice distribuitor al fecundității [50]. În acest fel, prin limbajul formalizat al simbolurilor, colacul respectiv sugera, în mod festiv, datoria miresii în cadrul familiei ce se întemeia. Adesea apare pe acești colaci semnul X (realizat fie prin aplicarea unor drugi de cocă, fie prin incizie). Acest ornament era tălmăcit de informatorii noștri prin semnul religios al crucii. În fapt, acest străvechi simbol al înmulțirii, consacrat mai tîrziu și de științele matematice, presupunem că avea, pe lîngă rolul festiv, pe cel de menire rituală a viitoarei creșteri numerice a noii familii. În multe sate din Oltenia și Muntenia (Teleorman), pe lîngă „colacul de mireasă" se prepara și un „colac de mire". Ei erau schimbați între tineri înainte de cununie. În planul semnificațiilor încifrate, acest act se referă la legămîntul spiritual ce se înfăptuia între cei doi indivizi, exprimînd sugestiv ideea unirii de bunuri ce urma și, în fond, unirea celor doi în cadrul noii familii. Prepararea și ornamentarea acestor colaci era ritualizată ; vineri înainte de nuntă, o fată cu ambii părinți în viață mergea cu lăutarii să ia apa necesară pregătirii colacului ; ea purta o căciulă cu salbă pe ea ; colacul îl frămînta o bătrînă îmbrăcată cu o cămașă a ginerelui, cu pălăria acestuia pe cap și încălțată cu pantofii lui. Aceste amănunte de nuanță magică erau menite să „sacralizeze" momentul „schimbării colacilor" în memoria tinerilor care se uneau, pecetluind în mod simbolic unirea lor.

Majoritatea obiceiurilor de trecere din cadrul nunții erau însoțite de prezența unui colac : mireasa primea alaiul de nuntă privind printr-un colac (Lăpuș), la cununie mînca din același colac cu mirele (Gorj), darul se stringea pe un colac (Olt, Dolj). „Binele" implicat de prezența colacului în aceste momente este amplificat, în multe zone, în ritul de integrare al tinerei nurori în noua gospodărie, care cuprinde în desfășurarea lui momentul primirii acesteia de către socrii cu unul sau mai mulți colaci — rit de urare pentru prosperitate și abundență în noua gospodărie. În ceremoniile ce aveau loc după nuntă — vizitele la părinții fetei („pe cale înaltă", „pe cale primară", „drumul cel mare") sau la naș — colacii folosiți erau destinați potențării importanței momentelor respective, semnificînd prin simbolul inclus puritatea sentimentelor tinerilor față de părinți și nași.

Prezența pîinii ornamentate în obiceiurile tradiționale de înmormîntare era indispensabilă. Pentru marea trecere din lumea celor vii în lumea celor morți, unde în concepția populară dispărutul își va continua existența, tradiția a conservat practici destinate, pe de o parte, restabilirii echilibrului social și moral al celor rămași în viață[51], pe de altă parte, ușurării

[50] M. Eliade, *Traité...*, p. 149.

[51] M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 158 ; M. Pop, P. Ruxăndoiu, *lucr.cit.*, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro

drumului și existenței celui plecat în lumea „de dincolo". Acestea se realizau pe plan concret prin actul „pomenei" ce avea ca element principal oferirea de bucăți de pîine sau colaci atît la înmormîntare cît și în obiceiurile legate de amintirea celui mort. O informație din sec. XVII a călătorului Marco Bandini [52] se referă la obiceiul de a oferi pîine și mîncare sufletelor morților reîntorși la casele lor într-o anumită zi a anului din perioada sărbătorilor de primăvară (Joia Mare). La sfîrșitul secolului XIX, S. Fl. Marian nota un obicei similar în Bucovina, legat de obiceiurile de iarnă (6 ianuarie) [53]. Relicte ale acestui obicei le-am regăsit în unele zone (Gorj, Hunedoara) practicate încă la începutul secolului XX.

Reprezentările din aluat caracteristice momentului înmormîntării, în unele zone deosebit de numeroase, se grupau în genere în două categorii: colacii „de împărțit" (cu evidente funcții sociale, nelipsind însă și cele rituale) și „cei ai mortului" (care purtau însemne religioase și rămîneau la biserică, avînd în principal rosturi rituale). Teoriile lui Mircea Eliade privind relațiile existente la popoarele de vechi agricultori, între cultul morților și obiceiurile de fertilitate agricolă (pornind de la ideea solidarității cu pămîntul și de la misterul renașterii, al întoarcerii la viață) ar putea explica, în mare măsură, originile obiceiului de pregătire a unui mare număr de colaci la înmormîntare în unele zone ale țării noastre. Oferiți ca ofrandă sufletelor strămoșilor, colacii aveau rolul, în mentalitate arhaică, să-i împace, să-i hrănească și, ca urmare, cei morți protejau și măreau recolta [54].

Varietatea cea mai mare a colacilor de mort se constată în partea de sud a țării și în Moldova — zone unde fantezia creatoare a locuitorilor se împletește cu unele concepții arhaice. Analizarea acestui domeniu al culturii populare dezvăluie forme artistice variate, ornamente multiple, de inspirație adeseori laică, simboluri străvechi. Ele pot fi mărturii ale bogatei spiritualități tradiționale românești transmise de-a lungul timpului. Țăranca ce modela aluatul în formă rotundă pe care reda imaginea crucii (amintind simbolul soarelui), în formă de scară (scara sufletului) — Transilvania, Moldova, pasăre, jug, săgeată — (Moldova), foarfecă, mînă — (Muntenia), redă în forme concrete universul ei spiritual ancorat în realitatea înconjurătoare, dar exprimă, totodată, reminiscențe ale unor concepții arhaice asupra lumii (scara pe care se suia sufletul la cer, pasărea-suflet, foarfeca ce tăia firul vieții etc.).

Multe din semnificațiile magico-rituale ale colacilor au persistat pînă tîrziu în timp, coexistînd paralel cu altele noi sau subsumîndu-se acestora. Deși puterea de conservare a tradiției le-a prezervat de la o dispariție totală, contribuția permanent înnoitoare a generațiilor ce s-au succedat a dus la simplificarea lor și adăugarea pe parcurs a unor semnificații de altă natură, corespunzătoare transformării continue a mentalității populare. În majoritatea cazurilor (cu deosebire în zonele preorășenești), pîinea necesară obiceiurilor de peste an sau celor din ciclul vieții nu se mai prepară în casă, totuși, formele vechilor produse tradiționale se păstrează

[52] *Călători străini despre țările române*, București, Ed. științifică și enciclopedică, vol. V., 1975, p. 343.

[53] S. Fl. Marian, *Sărbătorile...*, vol. I, p. 165.

[54] M. Eliade, *lucr.cit.*, p. 294—298.

https://biblioteca-digitala.ro

încă; astfel, pentru „împărțit" la înmormîntare se cumpără din comerț chifle, pentru nuntă lipii, pentru sărbătorile de iarnă covrigi. Pentru formele tradiționale ale colacilor cu specific local „de mireasă" sau „de mort", brutăriile sătești și chiar unele brutării din marile orașe (Iași, Cluj) asigură posibilitatea „comenzilor" care reeditează forme și ornamente tradiționale. În acest fel, funcțiile magico-rituale integrate cu deosebire în procesul de preparare se pierd, evidente rămînînd doar cele sociale și festive, care implică simbolismul străvechi al pîinii, cel de bucurie, regenerare, rodnicie, bunăstare, fertilitate.

Prezența pîinii și a reprezentărilor din aluat de pîine (colacii), cu accentuată valoare de simbol în multitudinea de momente enumerate mai sus, luate din complexul sistem de viață tradițională (dar care ar putea fi încă multiplicate), se înscrie în seria acelor elemente cu marcate posibilități doveditoare ale permanenței acestui popor de agricultori, pentru care prepararea și folosirea pîinii, verigă de legătură între două cicluri agrare, este un atribut al sedentarismului său milenar pe aceste locuri.

REPÈRES SYMBOLIQUES DANS LA CULTURE POPULAIRE — LE PAIN ET D'AUTRES PÂTES MODELÉES —

Résumé

Le fond spirituel de la culture traditionnelle des peuples, tel le peuple roumain qui a pratiqué l'agriculture depuis les temps les plus reculés, accumule croyances et coutumes étroitement liées aux différentes étapes des travaux agricoles, constituant un riche domaine d'étude.

Les recherches regardant ces coutumes s'arrêtent généralement au moment de la récolte, en perdant de vue celles qui se rapportent au résultat final des travaux agricoles — nottamment le pain — élément qui renoue le cycle agraire qui vient de finir à celui qui commencera bientôt.

Considérant que l'étude de cet élément aux significations exclusivement bénéfiques, impliquées en de nombreuses croyances et coutumes, reflèterait un trait spirituel à part, propre au peuple roumain, l'auteur tâche de mettre en évidence la place importante que le pain en soi, ainsi que tant d'autres représentations ou formes traditionnelles de la pâte, ont eues dans la culture populaire roumaine.

Les formes traditionnelles du pain et ses substituts sont commentées, ainsi que les ornements et les nombreux symboles qui y sont impliqués.

Une brève incursion historique dans l'évolution de l'agriculture de l'espace carpato-danubien, se rapportant a l'ancienneté de l'usage de la préparation du pain, a comme but de souligner l'idée de continuité de cette pratique ainsi que des coutumes qui s'y associent.

Une attention spéciale est accordée à la variété des termes usités (pîine, colac, turtă, azmă, etc.), qui suggère la multiplicité de formes ou

https://biblioteca-digitala.ro

d'occasions où l'on retrouve le pain, permettant de faire remarquer les termes d'origine latine comme étant les plus anciens (pîine, turtă, etc.).

Soulignons que les multiples représentations de la pâte, ne différant du pain commun que par la forme et les ornements, ont des fonctions spécifiques dans le déroulement des rites. C'est pourquoi l'auteur comprend toutes les formes de pâtes (colacii) dans le terme generique de p a i n.

La présentation sélective de différentes coutumes a comme but de mettre en évidence les implications bienfaisantes du pain comme symbole dans toute la structure de la vie ancienne — symbole de fertilité, d'abondance, d'espoir, de prospérité.

En même temps, le commentaire des fonctions sociales et festives, rituelles et magiques du pain, dans le contexte des coutumes calendrières et surtout dans celui du cycle de la vie, contribue à expliquer la perpétuation de certains modèles culturels depuis le temps de nos ancêtres jusqu'à nos jours.

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE LIMINARE PRIVIND STATUTUL SOCIOCULTURAL AL MUZICIANULUI INSTRUMENTIST ÎN SATUL TRADIȚIONAL

IOSIF HERȚEA

Lucrarea de față prezintă date (organografice, etnografice, estetice, psihosociale etc.) oferite de investigațiile efectuate într-un sat din județul Bihor, Sînnicolaul Român *, localitate ce s-a dovedit a fi bogată în fapte și semnificații utile reconstituirii unui statut sociocultural al instrumentelor muzicale (și al instrumentiștilor) în satul tradițional.

Foarte puținele informații orale — ivite mai mult din legende și presupuneri — care ne-au fost oferite în legătură cu trecutul îndepărtat sau mai apropiat al localității supuse observației, ne-au relevat totuși o importantă trăsătură a vieții sale spirituale, și anume păstrarea unității tradiției folclorice. Printre condițiile social-istorice locale care au favorizat acest lucru este și faptul că satul a avut de-a lungul vremii gospodării de o relativă prosperitate economică, astfel încît unele denivelări de stare materială, apărute mai cu seamă după primul război mondial, au avut, după cum se va vedea, mai degrabă un rol stimulativ din unghi de vedere social-politic și cultural.

Instrumentar. Inventarul de instrumente muzicale al satului, din zilele noastre, este relativ modest ca varietate de tipuri și manifestări. El prezintă în schimb un interes deosebit sub raportul evoluției și semnificațiilor lui.

Principalul mod de manifestare muzical-instrumentală în Sînnicolaul Român, ca și în satele învecinate, îl reprezintă cuplul de vioriști („highighișii") subordonați jocului duminical și celorlalte ocazii de joc și petreceri. Alături de acest aspect își semnalează existența, de mai mică însemnătate și de vechime incertă, cîteva instrumente de uz individual, autonom, instrumente cu rol de acompaniament ritmic și armonic, precum și alte instrumente, melodice, adăugate relativ recent fondului tradițional.

Printre primele, mai importantă este *țitera*. În stare funcțională instrumentul întîlnit de noi aparținea lui Horvath Francisc (56 ani), fierarul satului, și constituia a doua copie după o țiteră moștenită de la tatăl său. Horvath Francisc a început să învețe să cînte la țiteră în jurul vîrstei de 7 ani. Păstrează instrumentul perfect acordat tot timpul și cîntă cu el în mod obișnuit seara, mai mult pentru sine. Țitera are o lungime totală de 78 cm (împreună cu cuierul), o lățime, la bază, de 17,5 cm

* Cercetat de noi între anii 1971 și 1972.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 71—85, București, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

și o lățime de 6,5 cm. Are șapte coruri de strune, după cum urmează: corul I, melodic [1], din patru strune acordate *la 1*, cu frete, „note" plasate pe tastieră, ce dau următoarea scară: *la 1 — si 1 — do diez 2 — re 2 — mi 2 — fa diez 2 — sol 2 — la 2 — si 2 — do diez 3 — re 3 — mi 3 — fa diez 3 — sol 3 — la 3 — si 3 — do diez 4*; corul 2 „jumătăți de note" din patru strune acordate *la 1*, cu diviziuni ce dau scara: *la 1 — do 2 — mi bemol 2 — fa 2 — la bemol 2 — si bemol 2 — do 3 — mi bemol 3 — fa 3 — la bemol 3 — si bemol 3*; *corul 3* „corzi de acompaniament" din patru strune acordate: *re 1 — la 1 — re 1 — la 1*; corurile 4—7 „strune-oaspete" din cîte trei strune formează un arpegiu major: *re 2* (corul 4), *fa diez 2* (corul 5), *la 2* (corul 6), *re 3* (corul 7). Corzile sînt călcate cu ajutorul unei pene de gîscă gresată cu untură, și ciupite cu o altă pană de gîscă ascuțită, „pană de bătaie". Un sătean (neidentificat) a cumpărat de la H.F. o țiteră în anul 1968 (prima copie). Un alt sătean, Lascu Alexandru (49 ani), din Berechiu, mai păstrează cutia de rezonanță (deteriorată) a unei alte variante, ca formă și număr de corzi, de țiteră. Un băiat de 11 ani își construia singur o țiteră cu două coruri: unul melodic cu frete (diviziuni) și altul de acompaniament.

Repertoriul *jucăriilor* sonore ne-a relevat și el o variantă de țiteră („chitară", „tămboră"), dintr-o bucată de lemn de brad, oblong (33 ×6 × 2,5 cm), cu șase strune de sîrmă subțire: două din sîrmă albă foarte subțire, trei din sîrmă de aramă mai groasă și încă una din sîrmă subțire albă. La aproximativ jumătatea distanței dintre capetele corzilor (fixate cu cuie de tîmplărie) există un „căluș" înalt de 3 cm, format din șase cuie bătute în scîndura țiterei, corzile făcînd cîte o buclă în jurul florii cuiului care revine fiecăreia dintre ele; corzile sînt ciupite cu o pană de gîscă. Autorii acestei jucării sînt Gheorghe și Ion Floruț, de 14, respectiv 13 ani.

Varietatea relativ mare de forme și terminologie („țatară", „ceteră", „tamboră") ar putea sugera o importanță notabilă conferită în trecut acestui tip de instrument (cu corzi ciupite) în satul cercetat. Nici un alt indiciu, însă, nu sprijină o atare ipoteză. Pare a fi vorba mai degrabă de manifestarea unui interes efemer, de „modă", față de instrumente împrumutate de la enclavele de maghiari din zonă.

Fluierul este pomenit accidental — mai mult ca tentativă de cunoaștere, nu și de folosire a lui [2]. Nici unul din subiecții consultați nu a putut numi pe cineva care să fi cîntat la fluier „mai bine" sau „bine", nici pentru trecutul mai îndepărtat, nici pentru cel mai apropiat.

Sporadic au mai fost semnalate *solzul* de pește [3] și *frunza*.

Din cea de-a doua categorie de instrumente, de acompaniament, ne-a fost relevată apariția, aproape simultană, în taraful local, a *tobei* și *acordeonului*, în urmă cu aproximativ trei ani [4].

---

[1] Terminologia părților instrumentului mai cuprinde: „cuiele", cuierul din fag, „capul țiterei", „fața" din paltin sau brad, „dosul", tot din brad, al instrumentului.

[2] „...Numai la distracția mea, cîn'am avut poftă (înainte de cătănie)"; „îi zicem la domna (arată către soție) să m-audă" (Purje Petre, 52 ani). Are și acum un fluier mic, cumpărat din tîrg și dăruit de noră, dar pe care nu l-a folosit niciodată. „Fluier nu s-o pomenit! doar cîn vineu orice păcurari... auzem că..." (Rat Iosif, 70 ani, Berechiu).

[3] În apropiere, la Cefa, se află o importantă creșcătorie de crapi.

[4] „De cînd o vînt o orchestră de la Oradę ș-o cîntat la vro două-tri nunț" [Purje Gh. (Țapu), 78 ani].

https://biblioteca-digitala.ro

Un grup de *instrumente de fanfară*, chemat din Batăr (împrejurimile Tincăi), face servicii muzical-funerare unor locuitori din comună [5].

Armonica de gură („muzicuța"), *taragotul*, *saxofonul* și alte cîteva instrumente apar în conversațiile și în intențiile unor persoane izolate, dar nu au (încă) nici o însemnătate practică.

Instrumentul muzical reprezentativ rămîne în consecință *vioara* — „higheghea". Constructori locali de viori nu se cunosc, iar terminologia părților instrumentului este apropiată de cea populară, cunoscută [6]. Acordajul celor patru corzi (numite „prima", „secunda", „a treia" „a patra") este și el obișnuit, fără scordatură [7]. Instrumentului cumpărat din magazin i se fac de regulă următoarele modificări tehnologice: „șoimul" este înlocuit cu un altul mai înalt cu aproximativ 5 mm și potrivit „în drept cu scăun'ețul" („dacă nu-i arădici șoimu, să-i arădici *toba* [fața] on pt'ic, *să-i deschiz glasu*, api îi mută"); călușul este și el potrivit după înălțimea și curbura tastierei, apropiat cît mai mult de aceasta. *La*-ul etalon este păstrat în memorie („după sunetul urechii"), de la un muzicant la altul sau „de la difuzor", iar în vremea din urmă „după acordion" [8].

Față de vioara conducătoare, „prima" (executantul numindu-se „primaș"), vioara de acompaniament, „contra" („a contrăli", „contraș") este tot o vioară, căreia îi poate lipsi „prima" strună *(mi)*.

Elemente de tehnică. Poziția și tehnica de execuție instrumentală la cele două categorii de muzicanți observați și chestionați — muzicanți țărani semiprofesioniști și muzicanți profesioniști (țigani) [9] — diferă în unele detalii, după cum urmează: la prima categorie (cu vîrste între 52 și 78 ani), cutia viorii este sprijinită în dreptul sternului la aproximativ 12 cm de capătul superior al acestuia, cu o înclinație a axului lateral al cutiei de 45°, înclinație adeseori variabilă în raport cu unghiul aproape constant, față de orizontală, al arcușului. Gîtul viorii se sprijină în podul palmei la baza degetului mare, degetele călcînd strunele mai mult în poziția întîia. Trecerea în pozițiile învecinate se face cel mai adesea prin extensie-alunecare a degetului 3 (pentru poz. II), respectiv a degetului 1

---

[5] Cf. inf. Sav Floriță, 66 ani.

[6] Enumerăm: „cap", „întreținător de corzi" (cuier), „cule", „limbă", „gît", „mok" (unde „gîtul" se sprijină pe cutia viorii), „scăuneș", „keșeleu" (cordar), „doba" (fața), „spate", „mărginari" și „șolm" (popic); „s"-uri („de la înțăleptu Solomon" — vezi mai departe — ca „tăieturi pintru glasu viorii"), „arc", „păr", „fogaș" (talon) și „șurub".

[7] Scordatura răspîndită pe aproape întreg teritoriul județului Bihor, a cărui particularitate este coarda *sol* înălțată cu o octavă față de acordajul obișnuit (folosind o coardă *la*), nu este și nu pare să fi fost utilizată vreodată în Sînnicolaul Român. Muzicanții țigani o cunosc („am văzut la alți muzicanți"), dar o consideră a fi întîmplătoare, accidentală (s-ar datora lipsei vremelnice a unei coarde *sol* — care de fapt, după cum se știe, este cea mai rezistentă coardă). Dealtfel, o explicație satisfăcătoare a utilizării acestei scordaturi nu a fost dată încă nici de către specialiști (v. T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, p. 131).

[8] Cf. Berke Nicolaie (Tîrla), 31 ani; v. fișa mg. 4 502 II.

[9] Folosim termenii *profesionist* și *semiprofesionist* în accepția literaturii de specialitate de la noi: criteriul de disociere este numai exclusivitatea sau nonexclusivitatea îndeletnicirii muzicale a subiectului, diferențele de nivel tehnic sau repertoriu fiind oarecum implicate (nu și explicite). Terminologia aceasta este însă inoperantă, chiar și din unghiul ei foarte restrîns de vedere, căci persoane cu un singur statut social de existență, *exclusiv-muzical*, nu există, încă, în mediul rural (muzicanții țigani, aparent „profesioniști", se îndeletnicesc și cu fabricarea cărămizilor sau se angajează la diferite munci agricole).

https://biblioteca-digitala.ro

(pentru semipoziție), degetele 2 și 3 rămînînd în poziția I, mai rar prin alunecarea întregii mîini.

Potrivit repertoriului sînt utilizate mai mult primele două corzi: *mi* și *la*. Priza arcușului este relativ lejeră, la aproximativ 2 cm distanță de talon, cu toate degetele sprijinite pe baghetă, degetul mare aflîndu-se în dreptul celui mijlociu. Este folosită mai mult porțiunea înalt-medie a arcușului.

La cea de-a doua categorie de muzicanți [10], vioara e sprijinită sub bărbie, cu o înclinație constantă de aproximativ 30° față de orizontală și o mai mare mobilitate a înclinației arcușului. Mîna stîngă sprijină gîtul viorii într-o poziție similară cu aceea menționată la prima categorie, dar utilizează mai frecvent decît aceasta pozițiile II, III și chiar mai mult, printr-o mișcare de translație a pumnului pe gîtul instrumentului. Priza arcușului și porțiunile utilizate ale acestuia amintesc, și ele, regulile școlii clasice de vioară. Este consecința firească a progresului, stimulat de concurența dintre muzicanți, ca și de modelul superlativ al profesioniștilor calificați „de la oraș", cu care contactele sînt din ce în ce mai frecvente, atît pe căile tradiționale și a mișcării artistice de mase, cît și pe aceea a televiziunii [11].

Dacă în alte părți ale țării memoria colectivității sătești nu poate stabili pentru *vioara de acompaniament* decît o vechime aproximativă de 50—60 de ani, uneori și mai puțin [12], în Sînnicolaul Român „contra" pare să fi existat „de totdeauna", permițîndu-ne să-i atribuim o vechime de cel puțin 75 de ani [13]. Tehnica de acompaniament *a contrei* are următoarele particularități: se cîntă acorduri („fogașuri") de numai două sunete, utilizează formule-tip valabile cîte unei categorii întregi de melodii [14]. Natura acestor formule se deosebește la cele două categorii amintite: în vreme ce formulele lui Purje Petre (52 ani) au un aspect predominant orizontal-melodic (subjugat încă de vechiul *ison*) sau cu tendință timidă către contramelodii, formulele muzicanților tineri, profesioniști, au aspectul unor înlănțuiri acordice, de piloni armonici, cu orientare verticală.

Promptitudinea și adecvarea armonică a atacului *contrei* la începutul unei suite de melodii, ca și la schimbările de melodii sau de dans, sînt asigurate prin cîteva (două-trei unități metrice) corzi duble-semnal și de o formulă armonică de recunoaștere, ambele intonate de violonistul „primaș". Tehnica de arcuș a *contrei* este în linii mari unitară; utilizează porțiunea medie-înaltă pentru melodii de cîntece și porțiunea mijlociu-gravă (aproape de talon) pentru melodii de joc, prin trăsături de cîte un timp întreg 𝅝 la melodii mai lente și cu subdiviziuni ale tim-

[10] Prima categorie o ilustrează Purje Gh. (Țapu), 78 ani; cea de-a doua Berke Nicolae (Tîrla) 31 ani.

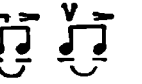
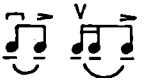
[11] Berke N. declară că urmărește *anume* tehnica violoniștilor televizați.

[12] În Țara Moților sau în Oaș, de pildă, vioara melodică își este sieși suficientă, avînd însă un sistem propriu, original, de autoacompaniament. Aici, „contra" este mult mai recentă.

[13] Purje Gh. (Țapu), la cei 78 de ani ai săi, susține că și pe tatăl său, muzicant și el, l-ar fi pomenit („apucat") tot cu „contrași".

[14] „Fogașuri" pentru melodii de „Polcă", pentru melodii de „Ardelean" etc.

https://biblioteca-digitala.ro

pilor pe cîte două trăsături de arcuș discontinue, *(portato)*  sau  , cu accente în contratimp, la melodiile mai repezi.

Cînd vioara nu e folosită, corzile sînt menținute la tensiunea acordajului obișnuit; arcușului i se slăbește însă mesa, în scopul păstrării elasticității baghetei.

Inițiere și rol. Învățarea cîntatului la vioară are temeiuri empirice: Purje Gh. își amintește că tatăl său cînta „încetișor" (rar), în fața lui, „contrălea" și-l punea să imite poziția mîinilor pe tastieră și arcuș, apoi să deprindă cîteva „fogașuri" mai simple ș.a.m.d., astfel încît după cîteva luni ajunsese să-l poată acompania pe tatăl său la jocul sătesc. Alții declară însă că au învățat „singuri" (inițiind) și că îndrumarea muzicantului experimentat este de cele mai multe ori minimă [15]. Vîrsta medie la care începe educația muzicală a viitorului viorist este *8 ani*. Uneori, pentru însușirea primelor noțiuni, copilului i se confecționează o vioară-jucărie, la care să regăsească principalele părți-elemente ale instrumentului și ale mînuirii lui [16]. Perioada de *ucenicie* a oricărui „primaș" trece în mod obligatoriu prin faza „contrălitului", fază-rol a cărei durată este mai lungă sau mai scurtă, în funcție de îndemînarea pe care o dovedește cel în cauză [17]. Cei care încep mai tîrziu „școala" viorii rămîn de obicei „contrași" [18].

Întrucît principalul repertoriu al muzicanților îl constituie muzica de joc, procesul educațional al viitorului viorist este strîns legat de desfășurarea *concretă* a dansului. Purje Gh., dezvăluind împrejurările în care a învățat prima melodie de joc — de fapt „botezul" trecerii lui de la „contră" la „primă" —, relatează că la 14 ani un băiat, un dansator, găsindu-l singur acasă îi cere insistent să-i cînte o anume melodie: „— Măi, tu trebuie să-mi cînți mie asta care-ț spun io ție!; s-o pus mai nainte ș-o jucat, ș-o-nceput ș-o fișcurat [fluierat], o fișcurat, o fișcurat... — Acum așe cum fișcur io, așe și [să] zici tu!; io tăt mă prăbăleam, încercam după iel [...] cînd ce și vez, că di la o vreme oarecumva am devenit ș-am dat pă ie [pe melodie], oarecumva; ei!... mi-o vinit în cap api și o am învățat [...] că la o săptămînă o am putut zice bine" (în fața

---

[15] Deleanu Ion (Băraru), 68 ani, descendent a trei generații de muzicanți, învăța pe ascuns, singur, cum se țin mîinile pe vioară și pe arcuș; apoi tatăl său îl arată „care-s strunele" și cum se acordează — atît și nimic mai mult. Purje Petre a învățat digitația ținînd vioara vertical, sprijinită între genunchi.

[16] Purje Gh. a confecționat pentru nepotul său o „hid'ed'e", dintr-o scîndură: cu „scăuneș", cu patru strune *bune* — de la o vioară obișnuită — și cu arcuș, „ca să învețe" cu ea.

[17] Purje Gh. devine „primaș" după *cinci* ani de „contrălit", la 13 ani; Delean Ion începe să învețe vioara la 8 ani, la 12 ani știa deja cîteva melodii, dar devine „primaș" abia la 16 ani; Berke Nicolaie începe să învețe vioara la 11 ani și devine „primaș" la 14 ani.

[18] Purje Petre începe la vîrsta de 24 de ani și după o practică vremelnică de „primaș" (2 ani) rămîne „contraș" toată viața; Rat Gh. a început la 12 ani și pînă la vîrsta pe care o are acum (36 ani) nu a cîntat decît „contraș"; încercînd odată să cînte „primă": „or am silit [grăbit] or am rămas înapoi" față de dansatori.

https://biblioteca-digitala.ro

mai multor jucători, la sfîrșitul unei clăci pentru facerea fîntînii la casa părintească); „cînd o fost apăi dup-ace, am început io de-am zîs mai departe apoi și alte melodii!" [19].

Relația cu jocul. Interdependența dintre coregrafie și muzică în scopul realizării unui întreg coerent, „jocul", ne-a definit-o succint vioristul Delean Ion (Băraru) din Berechiu, într-o relatare aparent contradictorie: *„dacă aveam jucător bun zîceam după iel*, dacă nu, mă-ntorceam și io în altă parte [...] *dacă iera un jucător bun, ala dansa după vioară*" [20].

Concordanța optimă dintre muzică și joc este resimțită și realizată în chipuri diferite de către muzicanți. Spre exemplu, Berke Nicolaie (Tirla), muzicantul celei mai tinere generații de jucători, pentru a adapta repertoriului tradițional melodii *noi* (de la radio sau din alte surse), uneori neconcordante structural cu cele vechi, adaugă la sfîrșiturile de frază muzicală cîteva note *„goale"*, *„o rupere"*, cum zice informatorul însuși.

Dealtfel, criteriile de adaptare a unei melodii oarecare la tiparul muzical al unui anumit tip de joc nu sînt foarte ușor de deslușit în afara corelației cu dansul propriu-zis. Structura strofei muzicale este aceeași la toate cele trei tipuri: AABB sau ABB (la „Polcă" și „La fete"), de cîte opt măsuri la fiecare frază; singur tempo-ul pare a fi un criteriu cert. Totuși, rugat de noi (experimental), să adapteze o melodie de „Polcă" unui joc „La fete", informatorul încearcă și constată imposibilitatea actului, explicînd-o prin deformarea melodiei *ca expresie!*

Un rol deloc neglijabil în împămîntenirea unei melodii străine de zonă îl au sistemul de ornamentare și formulele de cadență [21]. Aceeași concordanță necesară cu coregrafia pare să reclame și acompaniamentul „contrei": „e un *ajutor mare* — zice Delean Ion [Bărarul]—, cu jumătate ieșă mai bine și mai ușor! [...]; te mînă [înainte]". Funcția motorică a acompaniamentului, mai ales în condițiile unui joc de lungă durată, a legitimat pentru microzonele învecinate (și pentru alte părți ale țării) adaptarea *tobei* ca instrument acompaniator. Această ultimă adopțiune se explică însă și prin dorința, în perpetuă evoluție, *de amplificare a sonorității*. Fenomenul caracterizează toate zonele folclorice ale țării, chiar dacă se manifestă în forme deosebite [22]. Amplificarea sonorității se face vădit în virtutea unor rațiuni de ordin estetic; amploarea este aici echivalentă cu strălucirea, cu prosperitatea, cu caracterul festiv, cu extraordinarul, cu solemnul ceremonial. Astfel, pentru *nunți*, „banda" tradițională a muzicanților este amplificată la: trei *primași*, un *contraș*,

---

[19] V. fișa mg. 4 502 I b, arhiva I.C.E.D.

[20] Se înțelege prin aceasta: (a) că muzicantului îi este dat *pulsul* jocului de către jucătorul cel mai bun și (b) că un bun jucător posedă implicit muzicalitate.

[21] V. fișa mg. 4 503 k, arhiva I.C.E.D.

[22] Este elocventă în acest sens substituirea în Banat, de-a lungul a numai cîteva decenii, a *cimpoiului* sau (și) a *viorii*, ca instrumente conducătoare ale melodiei în micile tarafuri sătești, cu *clarinetul*, apoi cu *torogoala* (asemănătoare ca timbru și formă, dar mai puternică), apoi cu *saxofonul* (de același tip cu torogoata) și, în sfîrșit, cu *trompeta* (cu timbru apropiat de al saxofonului dar mai puternică), după ce își făcuse stagiul în fanfarele muncitorești din zonă — cu rol întrucîtva diferit. Pentru Bihor, semnificative sînt: înlocuirea viorii tradiționale cu *vioara cu goarnă* (cu timbru metalic, aparent mai puternică în intensitate) și adoptarea *tobei* de acompaniament (cu cinel atașat); mai recent au apărut *acordeonul* și formațiile de „jaz" (cu percuție obișnuită, cu saxofon, „solist vocal" și...*stație de amplificare*), utilizate mai ales la nunți, unde parțial deservesc și repertoriul țărănesc.

https://biblioteca-digitala.ro

un *acordeonist* și un *dobaș*. Alteori este adusă „orchestră" de la Oradea, după cum pentru unele *înmormîntări* cîntă „*stabul*" (fanfara) de la Batăr, iar cu prilejul *recrutării* se reunesc într-o singură formație toți muzicanții satelor participante [23].

Sursele repertoriului. Prima treaptă în procesul de formare sau îmbogățire a repertoriului este învățarea „din cap" a melodiei, apoi adaptarea ei la instrument : „le luam la cordă să văd dă păsălește [se potrivește] așe ori nu ; făceam probă" (Purje Gh.) Melodiile sînt auzite (și învățate) de la alți muzicanți, în primul rînd de la muzicantul-mentor (vezi mai departe). Alți colportori importanți ai repertoriului și agenți ai înnoirii lui sînt înșiși feciorii — *dansatori* (de pildă, prin participarea lor și la jocurile din satele învecinate), ca și *fetele* care obișnuiesc să „descînte" melodii de joc în șezători și la jocuri [24]. Izvoare obișnuite sînt apoi : diferitele prilejuri de întîlnire cu oameni din alte părți (tîrgurile, nunțile, milităria etc.), iar în vremea din urmă radioul, discul, televiziunea, mișcarea artistică de masă. Nu trebuie uitat, însă, nici factorul *creație*, implicat în procesul variațional de preluare și transmitere a repertoriului tradițional, sugerat de exprimări ca : „ăsta-i al meu, din capu meu", „asta am format-o io", sau „de la mine, cum am tălmăcit..." [25].

Stratificarea diversă a repertoriului de melodii instrumentale de joc oglindește o evoluție îndreptată spre estomparea, tot mai pronunțată, a fondului cu coloratie „locală" (cu rezonanțe unitare pe un teritoriu ce depășește bazinul Crișului Repede, pînă în Țara Moților la sud și Sălaj la nord). Alături de acest fond reprezentat de un număr din ce în ce mai restrîns de melodii, inserate mai ales în primele două tipuri de dans din ciclul „La fete" și „Polca", au apărut melodii de proveniențe tot mai diverse ; de la melodii bănățene, de cîmpie sau altele cu o culoare vag-„transilvăneană", prin melodii de sîrbă munteneasc, Alunelul („Bătuta"), Baraboiul („Sîrbă") ș.a. — venite după primul război mondial — pînă la dansurile de salon, numite semnificativ „domnești", dintre care unele mai vechi precum „Valțul", „Ceardașul", „Friș-ul", „Tuș"-ul, „Tangoul" sau „Foxul", altele mai noi precum „Periniță", păstrîndu-și caracterul ocazional de tip urban, prin solicitarea lor la nunți și botezuri.

Repertoriul minim de „hore" (cîntece) pe care muzicanții îl cunosc nu are o funcție muzical-instrumentală proprie, nu este „de ascultat". Aceste melodii sînt solicitate muzicanților doar pentru a dubla melodia, pentru a îmbunătăți sonoritatea precară a glasului sau a grupului eterogen de glasuri amatoare, ocazional, de cîntec (la petreceri) [26].

Instrumente-jucării. Un loc deosebit de important în transmiterea tradiției muzicale în genere și a celei instrumentale în special îl ocupă

---

[23] V. fișa mg. 4 503 I a, arhiva I.C.E.D.

[24] „Fetele, mai mult ca feciorii, descîntau la joc și în șezători, la joc se prindeu în cerc de mîgan și descîntau iele și fără hîd'ed'e, da' dacă începe muzica iele jucau și descîntau într-una ; cîte una (melodie) o prindem mai repede, alta mai tîrziu, după cum o luam în cap" (Purje Gh.). Informatorul explică : la jocul *Polca* „puteu juca și singure în cerc și în doi, cu feciorii".

[25] Fișa mg. 4 502 I d ; II v.x, A — I.C.E.D.

[26] Același rol secundar, de „umbră" sonoră îl au instrumentele muzicale și în cazul cîntecelor ceremoniale, dacă nu cumva însă prezența însăși a timbrului instrumental comportă unele semnificații speciale. De regulă, însă, melodiile vocale de grup sînt neacompaniate instrumental, în tradiția folclorică românească.

https://biblioteca-digitala.ro

jucăriile sonore confecționate de către copii (între 5 și 15 ani) sau de către maturi pentru copii de vîrstă mică. Ele dezvăluie un repertoriu variat de modalități muzical-instrumentale interpretabile ca reflectări sau precedente arhaice ale instrumentului maturilor. Ele constituie însă, din unghiul nostru de vedere, mai degrabă un ansamblu de *inițiere și adaptare* la principiile fundamentale, *tehnologice*, de *gestică* și de *timbru*, ale unor tipuri de instrumente, prin parcurgerea unui șir de jucării, de la cele mai elementare pocnitoare pînă la copiile simplificate ale unor instrumente muzicale propriu-zise. Printre cele mai semnificative menționăm *pseudo-instrumente:* (cu membrană de hîrtie întinsă pe un pieptene — mirliton, cu membrana rămasă la mijlocul unui întrenod de trestie — „nadă"; fir de iarbă, frunză de salcîm, solz de pește — producînd onomatopee sau mici fragmente melodice); *fluiere fără dop* (suflînd în cheie, în „iagă", butelie de sticlă etc.); *fluiere cu dop* („fișcur" din răchită, fără orificii pentru degete sau fluier obișnuit din „nadă de curent" — tub izolator); *fluiere cu ancie simplă* („piscoi" din pană de giscă, din „loză de cucúrbătă" etc.); *fluiere cu ancie simplă și rezonator variabil* („piscoi" fixat într-o „strigoie" din dovleac cu miezul scobit și tăiat în două emisfere ce se pot închide și deschide ca o surdină de tip Wa-wa); *fluiere cu ancie dublă* („piscoi" din pai de grîu verde sau din ceapă verde); *vioară cu arcuș* („higheghe") din „tulheni de tenchi" — lujer de porumb; *țiteră* („chitară", „tămboră", gumițe întinse pe cutie de chibrituri etc.).

Folosirea diferențiată a jucăriilor sonore este determinată de factori diverși precum vîrsta, anotimpul sau prilejul tradițional (toaca folosită numai în „joia mare", „piscoiul cu strigoie" la Sîn-Jorj).

Prilejuri. În cele ce urmează vom puncta cîteva caracteristici locale ale ocaziilor de manifestare muzical-instrumentală, care determină în ultimă instanță rolul social-artistic al acesteia, lăsînd la urmă pe cea mai importantă dintre ele: jocul sătesc.

Șezătoarea, care avea loc în zilele de luni, miercuri și joi, angaja sporadic, neobligatoriu, pe highighiși, prin intermediul feciorilor — după posibilități [27]. Prezența muzicanților era însă obligatorie la „încheierea șezătorii" — petrecere cu joc, care avea loc în primele zile ale fiecărui an (6—7 ianuarie);

Sîntarea (recrutarea feciorilor pentru serviciul militar) prilejuia angajarea muzicanților pe o zi întreagă pentru însoțirea alaiului la plecarea din sat, pentru jocul recruților din curtea primăriei („Ardeleana", „Bătuta"), pentru însoțirea alaiului pe drum [28] pînă la centrul de recrutare (Salonta sau Cefa), pentru jocul de după depunerea jurămîntului, pentru întoarcerea alaiului în sat [29] și pentru jocul din sat închinat anume recruților (cărora li se cuvenea acum „șirul cel mare").

La claca de seceriș, efectuată la unul din moșierii din apropiere, simbriașii angajau pe highighiși („pe o vică de grîu") să le cînte pe drum

[27] „La două-trî săptămîni se întîmpla să aibă higheghe tomnită" (de feciori) pentru numai trei-patru ore, întrucît numărul muzicanților disponibili era mai mic decît al șezătorilor (la un moment dat).

[28] Autoritățile mergeau în căruță, feciorii și muzicanții pe jos „tot cîntîn' și jucîn'" pe melodii de „Ardeleanu"; feciorii purtau în clop „pană de fățan, cu prime și cu mărgele".

[29] Mamele și fetele îi așteptau la capul satului, loc pînă unde i-au însoțit și la plecare.

https://biblioteca-digitala.ro

pînă la holdă, în timpul prînzului, pentru un joc sau două, la însoţirea „cununii grîului" de la arie pînă la casa gazdei şi pentru jocul de la petrecerea finală, care ţinea o noapte întreagă.

Clăcile de întrajutorare („la desfăcutul şi sfărîmatul" porumbului, la „topitul", meliţatul şi „călcatul" fuioarelor ş.a.) angajau şi ele uneori muzicanţi să acompanieze cîntecele din timpul lucrului şi jocul din pauzele de odihnă sau de la încheierea lucrului. Plata se făcea mai ales în produse [30].

Cu prilejul *tîrgurilor mari*, de primăvară şi de toamnă, fiecare sat venea cu muzicanţii proprii (jucătorul care solicita un dans plătea introducînd banii în cutia viorii). Tot atunci erau angajaţi highighişii şi pentru nunţile viitoare.

Ocazii de manifestare erau şi petrecerile izolate şi restrînse ca durată ale feciorilor în timpul săptămînii, la „casa de joc" (vezi mai departe).

Cu ocazia *nunţii*, highighişii erau angajaţi „p-o zi şi p-o noapte" de către „chemătorii" însoţiţi de o rudă a mirelui [31]. Momentele în care intervenţia vioriştilor e solicitată sînt următoarele : duminică dimineaţa „începem cu *cîntecu gazdii*", adică un „la mulţi ani" cîntat de întreaga asistenţă, după care se trece la un *joc* al tineretului, la care „tot satu să strînje, că-n ziua aia nu aveu (alt) joc" ; apoi, după cină, la „întorsu miresii" [32] (pe o melodie de joc *La fete)* ; la „*învelitul miresii*", care se încheie cu un „la mulţi ani" ; *joc* pentru căsătoriţi, pînă la ziuă, în repertoriul căruia intrau, pe lîngă jocuri speciale (ca Perinița), şi jocuri de petrecere, cu deghizări.

Un alt prilej important este şi azi *colindatul cu turca*. La acesta participarea muzicanţilor consta în însoţirea „turcaşilor" cu muzică pe drum, la jocul turcii şi la jocul în casă.

Principalele acţiuni la care participă muzicanţii sînt deci : *jocul* (dansul), *alaiurile* ceremoniale (cu strigături pe melodii de joc) şi, mai puţin, *cîntatul* vocal.

Casa de joc. În comparaţie cu datele general cunoscute privitoare la organizarea şi contextul desfăşurării *jocului sătesc* — instituţie care oferă cea mai importantă funcţie socială a muzicantului instrumentist, în Sînnicolaul Român întîlnim detalii mai puţin frecvente, dacă nu chiar neştiute în alte părţi ale ţării.

Astfel, în perioada de timp pe care am putut-o cuprinde în cercetare (aproximativ ultimele trei sferturi de veac), în sat au existat *două* locuri de desfăşurare a jocului, servite de două familii de muzicanţi, aparţinînd populaţiei băştinaşe de agricultori. Fiecare dintre familiile de muzicanţi oferea în chiar locuinţa proprie aşa-numita „casă de joc" : o odaie nelocuită, avînd de jur împrejur laviţe fixate pe pari bătuţi în podeaua de pămînt ; fără nici un fel de alt mobilier sau podoabe (în afară de, eventual, una sau două icoane).

Dacă iniţial existenţa a două case de joc avea o raţiune de ordin demografic, în perioada dintre cele două războaie mondiale ea capătă

---

[30] Pentru o clacă la porumb, de pildă, muzicantului îi revenea o „vică" de boabe.

[31] „Leşti poftit la cutare pentru atîtea zile ; cît ne-a fi plata ? [întrebau chemătorii] ; mă uitam şi la starea omului : on zlot şi doi griţari !" (Purje Gh.) Apoi lua o arvună reprezentînd aproximativ jumătatea sumei.

[32] Plata muzicantului în acest moment o făcea altă persoană, în contul celei care juca cu mireasa.

https://biblioteca-digitala.ro

o semnificație socială prin aceea că la una dintre ele „umblau gazdăle", iar la cealaltă cei „mai săraci" (Purje Mărie, 49 ani). Astfel că vizitele reciproce ale feciorilor de la o casă de joc la alta, deși îngăduite, nu erau totdeauna lipsite de riscuri, iar rivalitățile — în cazul că se reduceau la un schimb de strigături — își dezvăluiau substratul social în ironii versificate, ca acestea : „Cîți feciori îs jucăuși / Tăți îs săraci și colduși / Iară cîți nu știu juca / N-au acasă ce minca".

Ființarea *casei de joc* pare a fi rezultatul acumulării funcției de muzicant cu aceea de gazdă de joc sau de șezătoare, dacă luăm în considerație unele informații auxiliare, precum aceea că familia muzicantului Purje Gh. (Țapu) oferea cîndva casa de joc și pentru șezători sau că în așezarea cea mai apropiată, satul Berechiu, familia de muzicanți ai satului, Delean Ion (Băraru) și-a făcut casă de joc de-abia în anul 1926, pînă atunci jocul avînd loc „la cîte-on om sărac" (Popovici Ioan, 65 ani, Rat Iosif, 70 ani) [33].

Casa de joc împlinește și o altă funcție importantă : școală de joc pentru feciori, constituind în această privință un pandant al șezătorii. La jocul duminical spațiul de dans este repartizat între două „șiruri" principale : „șirul cel mare", înaintea „higheghii", loc al bunilor dansatori, ca și al feciorilor cu serviciul militar împlinit, spațiu privilegiat al celor inițiați ; în spatele acestuia, „șirul cel mic", rezervat începătorilor și celor mai puțin dotați cu talent coregrafic. Pentru jocul fecioresc de virtuozitate, reprezentînd în planul etic și social general al tradiției *proba* aptitudinilor fizice și artistice bărbătești premaritale, inițierea avea loc la casa de joc, dar în taină (sau aproape astfel). Cîte unul sau cîte doi-trei prieteni veneau în după-amiezile dintre duminici și seri de șezătoare să învețe cu *muzicantul*, adică *de la el* [34], figurile jocului bărbătesc, pentru ca apoi, cu cel mai apropiat prilej, să poată surprinde pe ceilalți cu priceperea lor. Solicitînd deopotrivă aptitudinile coregrafice, ca și pe cele muzicale ale discipolilor (ritm, tempo, frazare melodică și concordanța acestora cu mișcarea, cu gestul [35]), highighișul își asuma astfel o funcție mult mai complexă, de mentor artistic al tineretului.

Plata acestei instrucții suplimentare (n-am putut afla măsura instituționalizării sale) se făcea în bani, prin buna înțelegere dintre jucător și muzicant.

Retribuția obștească, reglementată prin tradiție, a muzicantului pentru jocul sătesc — retribuție care includea și chiria casei de joc — consta, pînă la primul război mondial, din „cîte doi grițari [de] fește care fată, [în] fește care duminecă și de sărbători", bani adunați de

---

[33] Între spațiile de joc și cel de șezătoare nu există însă o identitate perfectă : perimetrul jocului cuprinde de obicei un *spațiu nelocuit* de om sau un *spațiu anexă* (anexat), un loc anume din sat, o ogradă, o șură, o casă neterminată sau o odaie goală *nemobilată*, pe cînd spațiul de șezătoare este totdeauna unul locuit de oameni, o odaie mai încăpătoare, mobilată obișnuit, făcînd parte integrantă din locuință.

[34] De obicei un muzicant cînta (Purje Gh. — tatăl) și celălalt mai tînăr (Purje Petre — fiul) instruia coregrafic.

[35] „Pă cum ț-oi spune io d-aica din hid'ed'e, tu așe s-o bați" (Purje Gh.).

https://biblioteca-digitala.ro

„valacazăul" [36] cel mare. Feciorii plăteau numai „dreptu" de joc (autorizaţia oficialităţilor), între 50 şi 100 de „griţari", sumă adunată treptat, pînă cel tîrziu „de Sînt Ion", cînd pretura elibera licenţa amintită, cu valabilitate de un an. După primul război mondial, plata muzicantului consta dintr-o „vică de grîu şi patruzeci de lei" din partea fiecărui jucător — fată sau fecior —, iar pentru „dreptul de joc" cîte 10 lei de persoană (Purje Gh. (Ţapu), 78 ani [37]). În afara retribuţiei principale, în timpul jocului, muzicantul mai era plătit separat într-un mod anume (pare-se consacrat) : punînd o bancnotă „în arc" pentru jocurile fecioreşti cerute individual, după tradiţie, de către dansatori. În acelaşi fel era plătit şi de către feciorii de la cealaltă casă de joc, pentru a obţine îngăduinţa de a juca, „valacazăul" fiind obligat în acest caz să accepte şi el [38].

Observaţia precedentă evidenţiază unul din *privilegiile* de care se bucura muzicantul : acela de a putea hotărî sau înlesni o excepţie ; la care se mai adăuga : dreptul de a face propuneri la alegerea „valacazăului" [39] ; dreptul de a credita pe „valacazăi" la obţinerea „dreptului de joc" ; dreptul de a se putea alătura acestora în admonestarea actelor de indisciplină la joc. Obligaţia principală a muzicantului era aceea de a respecta contractul încheiat şi de a răspunde în condiţii artistice optime solicitărilor.

Rămîne de văzut dacă aceste privilegii erau „statutare" sau legate doar de conjuncturа specială a locului şi vremii (cu muzicanţi buni ce se bucură deopotrivă şi de prestigiu social ca gospodari-ţărani). Oricum, existenţa *casei de joc* (chiar dacă inspirată de „saloanele" de dans orăşeneşti) amplifică importanţa *cetei* de feciori şi a *jocului* sătesc, ca instituţie — pandant al *şezătorii* de fete — dar, implicit, şi pe aceea a muzicanţilor instrumentişti, de care jocul nu se poate dispensa.

Se juca aproape tot timpul anului. Interdicţiile vizau doar cele 7 săptămini ale „postului mare" de primăvară, prima zi de Crăciun, prima zi de Paşti şi ziua de Rusalii. Alte restricţii constituiau „postul Crăciunului" şi „postul Sintei Mării". Începea la ora amiezii şi se termina odată cu inserarea. Pe vreme bună se începea cu 2—3 dansuri în casă, pentru stringerea banilor, şi se continua apoi jocul în „ocol". Preludiul jocului îl făceau de obicei fetele, jucînd în cerc, pe strigături cîntate sau scandate, prin care se ironizau reciproc, ca într-un duel, sau ironizau

---

[36] De Anul Nou, în faţa unui public larg („a satului"), se alegeau prin propuneri şi vot liber cîte doi „valacazăi" — conducători ai feciorilor şi supraveghetori ai jocului. Unul mai vîrstnic, „prim", şi altul mai tînăr, „adjunct". Trebuia să fie oameni „de cinste", buni jucători şi în stare să gireze, la nevoie, „dreptu de joc" şi „plata highighişilor". Primul se ocupa mai ales de strînsul banilor şi organizarea generală a jocului, celălalt cu treburi mai mărunte (ca cea de a veghea la disciplina dansatorilor, de a uda podeaua şi „de a-l ajuta în toate pe „prim"). La plecarea în armată sau la căsătoria „primului", celălalt îl urma în funcţie pînă la următoarea alegere. Acest statut s-a menţinut şi după înlocuirea casei de joc cu căminul cultural. Ceea ce indică de fapt *ceată organizată* (v. Tr. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Ţara Oltului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977).

[37] Informatoarea Sav Floarea, 66 ani, îşi aminteşte doar că fetele din vremea ei, de la 15 noiembrie pînă la Sînt Ion „juca dirt grîu" — (cîte o „vică" de fiecare), pe care o duceau muzicantului feciorii.

[38] „Dacă punę „frunza", bancheta, în arc, apă', 'nǫ !, jǫcă cît vrei !" (Purje Gh.).

[39] Şanse sporite pentru a fi aleşi se pare că aveau cei „care să dădcu cu buna pă lîngă hîd'id'iş" (Purje Gh.).

https://biblioteca-digitala.ro

laolaltă pe cîte un fecior [40]. Începutul propriu-zis era făcut cu jocul bărbătesc „Ardeleanu", pornit individual de fiecare fecior în parte, pentru a-și putea alege mai întîi fata și a o duce „purtată" cu mîna stîngă la spatele lui, unde rămînea, ca sprijin, tot timpul desfășurării figurilor de virtuozitate. Apoi se trecea la „danțurile" obișnuite în perechi, reprezentînd fiecare „danț" cîte o unitate ciclică compusă dintr-un prim moment coregrafic rapid, numit „La fete" sau „Pă picior", urmat fără oprire de un moment mai domol, numit „Polca". Fiecare se desfășura pe una sau mai multe melodii înlănțuite, primul moment fiind întotdeauna mai lung decît al doilea. După o scurtă oprire se trecea la jocul „Ardeleanu", în urma solicitării făcute de cîte un jucător — joc competitiv de virtuozitate, cu „bătăi" în turetcii cizmelor, jucat de cîte doi bărbați, cîte unul alternativ avînd rolul de sprijin; alteori momentul „Ardeleanu" putea fi jucat de fete în cerc sau în perechi, paralel cu jocul bărbaților, uneori în perechi mixte. Acestui grupaj, aproape imuabil [41], i se adăugau apoi, la cerere, și alte jocuri de mai mică însemnătate, constituite într-un repertoriu cu caracter divertismental, compensatoriu [42].

Acest sistem tradițional al jocului sătesc a dăinuit în forme evoluate pînă în urmă cu patru-cinci ani. După actul revoluționar de la 23 August 1944, casa de joc funcționase o vreme paralel cu căminul cultural, apoi a fost înlocuită cu acesta, păstrîndu-se, cu aproximație, parametrii tradiționali. Rolul stimulator al mișcării artistice de amatori s-a vădit în succesul de prestigiu pe care echipa de dansuri a comunei l-a avut cu prilejul Festivalului național de folclor din anul 1949. Din pricina unor neînțelegeri [43], în anul 1962 muzicanții veterani ai satului își încetează activitatea. Sînt înlocuiți un timp de generațiile mai tinere de vioriști, apoi jocul satului încetează.

Poziție socială. Solicitarea frecventă și diversă a muzicanților instrumentiști, funcționarea casei de joc ca și relațiile sociale existente între muzicanți, pe de o parte, și aceștia și săteni pe de altă parte, ne îngăduie să vorbim de o avansată profesionalizare a muzicii instrumentale în Sînnicolaul Român.

Spicuirea cîtorva aspecte ale acestor relații va fi, credem, elocventă. Cele două familii de vioriști care au deservit casele de joc de-a lungul mai multor generații, familiile Purje și Porumb, au deținut o poziție privilegiată. Transmiterea funcției de „primaș" din tată în fiu și tendința de a acoperi cu ajutorul familiei și nevoia de „contraș", pare a fi de o

---

[40] Poziție și rol analoage au și jocurile de fete din zona Tîrnavelor, numite „Purtate" și „Coconițe" (toate cu texte „de bădiță"), făcînd inel de legătură între cele două principale instituții tradiționale ale tineretului; *șezătoarea* (fetelor) și *jocul* (feciorilor).

[41] „Ardeleanu" putea lipsi uneori între două sau mai multe unități ciclice.

[42] Aici intrau: jocul numit „Unguresc", solicitat de jucătorii mai slabi („apă', o motroc̦ę il o̦recum, cu drăguța lui"); jocul „Castravetele" (tip Baraboi), „Sîrba", „Hora mare", „Alunelu" și diferite „noutăți" împrumutate de aiurea; aici este și locul dansurilor așa-zise „domnești", de salon, incluzînd: „Ceardașul", „Tuș"-ul, „Tango"-ul, „Valț"-ul, „Fox"-ul ș.a.

[43] Vezi mai departe situația familiilor de muzicanți și contextul lor social.

https://biblioteca-digitala.ro

importanţă primordială [44]. Ceilalţi săteni care-şi manifestau dorinţa de a cînta la higheghe nu aveau de ales decît alternativa de a fi „contraşii" unui „primaş" din familiile amintite, astfel încît funcţia de acompaniator avea mai degrabă aspectul unei îndeletniciri secundare, facile şi vremelnice [45]. Situaţie semnificativă pentru *importanţa* „profesională" şi, prin urmare, *vechimea* instrumentelor de acompaniament. Fapt relevat şi de alte investigaţii.

Contactul muzicanţilor ţigani, de la marginea satului, cu casele de joc, era aproximativ de aceeaşi natură. Datorită poziţiei lor sociale, aceşti muzicanţi se constituiau în grupări şi familii aparte, ca formaţii complete, solicitate mai mult de către satele vecine. În Sînnicolaul Român ei erau chemaţi doar pentru prilejuri de mai mică amploare, dar se întîmpla să înlocuiască şi cîte un „primaş" din cele două familii, cînd acesta era indisponibil dintr-un motiv sau altul [46] — valoarea profesională a acestor muzicanţi fiind îndeobşte recunoscută şi apreciată. Relativa izolare socială, ca şi situarea într-o poziţie de emulaţie cu muzicanţii satului sau cu cei din alte sate, le-a oferit în schimb acestor muzicanţi un rol însemnat în sensul înnoirilor aduse tradiţiei: „au şi de la noi învăţate..., or furat vo două, da mai mult din difuzor; iei or adus valţurile şi tangourile" (Purje Gh.); ei adaugă formaţiei tradiţionale *toba* şi *acordeonul*, îmbogăţesc repertoriul cu melodii noi.

Aria tradiţională de circulaţie a muzicanţilor era şi mai este (cu ocazia nunţilor) restrînsă la satele înconjurătoare.

În loc de estetică. Aprecierea de care se bucură din partea sătenilor buni muzicanţi este exprimată şi în strigături ca: „Dă-i Doamne putere-n brînci, / Că tare mîndru ne zîci / Dă-i Doamne putere-n osă / Că zîce pă sama nostă"; dar şi aprecierile colegilor de breaslă stîrnesc curiozitatea aflării criteriilor estetice care statuează aceste aprecieri.

Un criteriu important este *rezistenţa* în timp a muzicantului. În această privinţă ni se pare semnificativă relatarea unui informator despre o competiţie provocată între doi viorişti dublaţi fiecare de către un jucător preferat: „şi să videm care s-or urî mai iute: ficiorii s-or urî mai iute or noi la zîs? !" (Purje Gh.); cel care ceda mai repede fiind obligat să plătească „cinstea" [47]. Apropiată de noţiunea exprimată anterior este şi rezistenţa la băutură a muzicantului, în condiţiile obiceiului nunţii în special, dar uneori şi al jocului. A nu se îmbăta, fără să refuze însă „cin-

---

[44] Dăm spre exemplificare cîteva relaţii asupra familiei Purje: *Toader* („Ţapu") transmite funcţia de „primaş" fiului său mai mic şi mai dotat, *Gheorghe*, care îl acompaniază, la „contră", între vîrsta de 9 şi 15 ani; la 16 ani Gheorghe devine independent şi e acompaniat o vreme de un sătean, Miheş Ion (Pîlcu), înlocuit apoi de fratele mai mare al lui Gheorghe, *Ioan*, cu care cîntă timp de cincisprezece ani; la moartea lui Ioan devine „contraş" fiul lui Gheorghe, *Petre*, cu care a cîntat pînă la încetarea activităţii lor — la 68 de ani Gheorghe şi la 44 de ani Petre. Acesta din urmă cînta şi el uneori ca „primaş".

[45] Miheş Ioan (Pîlcu) „contrălește" ca om matur şi părăseşte cu totul vioara după înlocuirea lui; Ioan Purje învaţă „contra" la 22 de ani (în numai trei-patru luni) şi rămîne „contraş", ca mulţi alţii din sat.

[46] „Al Bogdi" a cîntat o vreme la casa de joc a familiei Purje ca „primaş", „ajutat" fiind de Petre Purje (fişa mg. 4 502 Ir).

[47] V. fişa mg. 4 502 II x, A.I.C.E.D.

https://biblioteca-digitala.ro

stile" care i se fac — refuz considerat o insultă — este o performanță mult apreciată [48].

Mai aproape de sfera esteticului sînt apoi diversele calificative date muzicanților. Astfel, apreciind pe tatăl și pe bunicul lor, Gheorghe și Petre Purje spun că „a fost *ageri* la cîntare", înțelegînd prin asta că se auzea de la mari depărtări sau „cînta *curat* fiecare ton (sunet), nu mormăit", referindu-se aci la desenul distinct al liniei melodice.

De cel mai înalt interes ni s-a părut însă aprecierea *originalității variantelor melodice*, adică a *creativității* muzicantului, exprimată într-o altă relatare înregistrată pe bandă magnetică. Posibilitatea vioristului de a-i „încîlci" pe ceilalți „primași" cu ocazia cîntării împreună a aceluiași repertoriu de către mulți viorişti deodată (la centrul de recrutare, de pildă) este apreciată cu un entuziasm ce atinge superstiția : „mă ! tu, zice, ai pă dracu-n vioară !", „(...) tu, zice, cînd începi și cînți, tu, zice, pă tăț îi iei, zice, și-i încîlcești !" [49]. În continuare aprecierea se referă și la *sonoritatea instrumentului*. Superstiția iscată de admirația față de *măiestria instrumentiștilor* e concretizată în legende (ca aceea despre „înțeleptul Solomon" care ar fi dat „glas lemnului") [50], în credințe (ca aceea despre „fetele du pă mare" — sirene — care sînt în posesia tuturor melodiilor „cîte-s pe fața pămîntului" — amintind întrucîtva de ielele din repertoriul altor zone) [51] și chiar în practici magice, evocate cu uimire [52]. Multe din acestea se referă, de asemenea, la *bogăția repertoriului*, mult apreciată și dorită a fi fără margine.

Principala concluzie pe care ne-o sugerează mențiunile de pînă acum asupra cadrului sociocultural în care a fost conservată tradiția muzical-folclorică instrumentală și condiția muzicanților din Sînnicolaul Român, pe parcursul aproximativ a trei sferturi de veac, este tendința firească spre înnoire, după modelul orașelor. Ea găsește însă de fiecare dată în sistemul tradițional un pandant cu ajutorul căruia restabilește echilibrul necesar dăinuirii pentru încă o perioadă de timp. Pentru cazul nostru, elementele noi erau probabil de împrumut, precum „casa" și „școala" de joc, profesionalizarea accentuată a muzicantului viorist etc. Ele se justifică însă prin elemente asemănătoare, ca formă sau ca sens, existente în tradiția locală veche, precum : hora satului și ceata de feciori ca loc și prilej de inițiere, muzicantul ca oficiant al unor acte ceremoniale etc.

---

[48] Se pare că exista și din partea jucătorilor tendința de a verifica în acest sens pe muzicant : „[mulți] umblau să mă-mbete, da' n-or putut" (Purje Gh.].

[49] V. mg. 4 503, I a, A.I.C.E.D.

[50] V. mg. 4 503 I b, A.I.C.E.D.

[51] V. mg. 4 503 I c, A.I.C.E.D.

[52] „O babă" își sfătuiește fiul să culcagă de pe cîmp, dimineața „înainte de răsăritu soarelui", o „iarbă care o a vidę aurită (...), fierea pămîntului (...), și s-o bage în jejetu cel mic de la mîna stîngă (...), să tămăduiască acolo ; z'ce că dint-aceia așe muzicant s-o făcut c-o fos' tă' hîr și pomană [vestit] (...), z'ce că p-ala să-l auz cîntîn' (...) că nu iezistă, zice, pă fața pămîntului să nu știe iel zice... nimic !... tot, tot, tot ! (...) ; da, așe ; o minune !" (Purje Gh., mg. 4 503 I a, A. I.C.E.D.).

https://biblioteca-digitala.ro

Totodată, aceste mărturii contribuie la conturarea unui *statut sociocultural* al muzicantului instrumentist și prin intermediul său al înseși instrumentelor muzicale utilizate de tradiție. Statut menit să lumineze o seamă de laturi încă insuficient deslușite ale organologiei noastre folclorice, și anume : funcțiile și semnificațiile culturale (rituale, ceremoniale, estetice) ale instrumentelor păstrate (preferate) de tradiția diferitelor zone, oferindu-ne în acest fel argumente teoretice de preț pentru aproximarea vechimii și provenienței unora dintre ele, în lipsa mărturiilor de alt ordin (arheologice, iconografice, documentare).

Desigur că lucrarea de față nu reprezintă însă decît folosirea unui caz concret, izolat, pentru a spicui o seamă de repere posibile necesare investigațiilor viitoare întreprinse în acest scop.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ARHITECTURII POPULARE DINTRE OLT ȘI VEDEA

(TEHNICA „ZIDULUI" DIN PĂMÎNT BĂTUT)

MARIA CIOARĂ și VLAD BÂTCĂ

Din timpuri străvechi, oamenii cu truda lor au răscolit pămîntul Cîmpiei Române, lăsînd urmele unei permanente vieţuiri. Pe înălţimile de deasupra apelor, la adăpostul pădurii, de-a lungul văilor sau la răscrucea drumurilor şi-au aşezat vetrele satelor. Pe treptele teraselor dintre cîmpie şi lunca Dunării, dar mai ales pe drumurile din lungul văilor săpate de rîurile Sîi, Călmăţui, Urlui şi Vedea, satele se înşiră în salbă, fiind apărate de vînturi şi apropiate de apă. În schimb, cîmpurile înalte şi fertile dintre văile rîurilor ce străbat Burnasul vestic nu au favorizat întemeierea de aşezări, stratul gros de loess şi nisipurile coborînd pînza freatică pînă la 40—80 m adîncime. Pămîntul mănos al Cîmpiei Burnasului Vestic a dat oamenilor care l-au trudit bogăţia roadelor sale.

Poate că în nici una din limbile romanice termenul de *pămînt* nu este atît de legat de activitatea omului, ca în limba română. Alte popoare au preferat cuvîntul terra; strămoşii noştri, pe lîngă terra au mai luat din limba latină şi un alt termen, anume „pavimentum", care înseamnă pămînt bătătorit, pavat, pietruit, deci lucrat de om, un pămînt al vieţii, nu al pustiului. De la acest termen a derivat cel de *pămîntean*, adică de om al locului, care păstrează *obiceiul pămîntului*, acel „cod" nescris al conştiinţei şi tradiţiei neamului, transmis din generaţie în generaţie. Şi tot pămîntul a dat oamenilor lutul din care ei şi-au durat case în deplină armonie cu peisajul înconjurător. Iar dacă cotropirile, apa, focul şi timpul au risipit pereţii caselor, de sub cenuşa vetrelor flacăra vieţii a renăscut mereu, reînnodînd şi reînnoind firul experienţei constructive.

Aşa cum sublinia un mare cunoscător al artei noastre tradiţionale, arhitectul G. M. Cantacuzino, „... metoda de a-şi croi casa şi de a o concepe este unitară la români. Fie că întrebuinţează, după regiuni, mai mult lemn ori mai mult lut, după grai, expresia cea mai unitară a românului este casa. Obîrşia acestei unităţi poate fi găsită la metodele constructive ale geţilor, care întinseseră pe toată suprafaţa ţării noastre prima pătură umană omogenă şi conştientă de omogenitatea ei" [1].

Urmărind firul de legătură între ziua de azi şi cel mai îndepărtat trecut al tehnicii constructive, putem afirma că de-a lungul timpului

[1] G. M. Cantacuzino, *Izvoare şi popasuri*. Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi bibliografie de Adrian Anghelescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 380.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 87—98, Bucureşti, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

au coexistat diferite tehnici de construire a caselor, dintre care, în aria — ce constituie obiectul articolului de faţă— cuprinsă între Olt şi Vedea, avînd ca limită nordică satele Slobozia-Mîndra, Salcia, Buzescu, Nanov, s-a impus cea a construirii pereţilor din pămînt bătut cu maiul, cunoscută în termeni locali sub numele de „zid". Construirea zidului din pămînt bătut are origini străvechi. În *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, Xenopol, referindu-se la materialele din care erau construite locuinţele, menţiona următoarele : „Casele geto-dacilor erau de lemn sau de gard de nuiele căptuşit cu lut, sau de *lut apăsat între doi pereţi de scînduri* şi apoi ars [s.n.], rar întrebuinţau piatra fără var sau ciment. Cărămida le era necunoscută ca şi germanilor..." [2].

Venind din antichitate, tehnica a străbătut prin acel Ev Mediu în care năvălirile şi exploatarea feudală au împins locuinţa ţăranului român spre forma îngropată a bordeiului.

O statistică efectuată în anul 1859 în Muntenia de către Dionisie Pop Marţian ne oferă preţioase date despre categoriile de locuinţe după materialul folosit în construcţia lor. Potrivit acestei statistici, existau în judeţul Teleorman 1 510 clădiri de zid, 23 831 clădiri de lemn, 39 897 clădiri de pămînt şi 18 969 bordeie [3]. Statistica lui Marţian este însă incompletă, în sensul că aceasta nu indică tehnicile constructive : pămînt bătut, ciamur, paiantă, gard de nuiele etc., şi nu specifică decît pentru bordeie mediul rural sau cel urban în care se aflau acestea (17 695 bordeie în mediul rural şi 1 274 în mediul urban).

La 1892, „Apărătorul sănătăţii", referindu-se la modul de construcţie a locuinţelor ţărăneşti din judeţele de cîmpie, specifica : „Pereţii sînt de pămînt bătătorit prin judeţele Teleorman, Ialomiţa şi Romanaţi ; rar de cărămidă prin judeţul Teleorman ; iar restul este de gard lipit cu pămînt [4].

În secolul al XIX-lea, odată cu trecerea de la bordei şi casa semi-îngropată la locuinţa de suprafaţă, tehnica zidului din pămînt bătut a rămas predominantă în zonă, perpetuîndu-se pînă în zilele noastre. În ultimii ani, înlocuirea treptată a acestei tehnici cu cea a construcţiei din cărămidă se datorează pe de-o parte faptului că la construirea unei case de pămînt bătut se cerea un efort colectiv, fiind angrenaţi circa 70—100 de oameni din obştea satului, iar pe de altă parte faptului că materialele actuale de construcţie sînt mai eficiente, corespunzînd noilor condiţii de viaţă datorate profundelor transformări ce s-au petrecut pe plan social şi cultural în satul românesc.

În aria cercetată, după relatările bătrînilor meşteri populari care au construit astfel de case, tehnica „zidului" din pămînt bătut cu maiul cuprindea mai multe operaţii.

Pe locul ales şi curăţat, casa se „croia" cu faţa spre miazăzi, trasîndu-se pe pămînt planul după nevoile şi posibilităţile materiale ale celor ce aveau s-o locuiască. De-a lungul sforilor întinse-ntre ţăruşi se săpau

---

[2] Cf. Dr. Gheorghe Crăiniceanu, *Igiena ţăranului român. Locuinţa, încălţămintea şi îmbrăcămintea. Alimentaţiunea în diferite regiuni ale ţării şi în diferite timpuri ale anului* Bucureşti, 1895, p. 39.

[3] *Ibidem*, p. 43.

[4] *Ibidem*, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

şanţuri largi de 80—100 cm pînă la o adîncime de 90 cm. Apoi, şanţurile erau umplute cu straturi succesive de pămînt de circa 20 cm care se băteau cu maiul, pînă ce temelia ajungea la nivelul solului. Acum se punea, pe popi de lemn, talpa de salcîm a prispei, cioplită în trei muchii. În interiorul şi-n exteriorul zidului de temelie se aşezau aşa-numiţii „dulapi" — scînduri groase de 5 cm şi late de 30 cm. Din doi în doi metri se înfigeau în pămînt, alături de dulapi, stîlpi lungi de 5 m care se legau între ei cu funii, perechi-perechi (stîlpul din interiorul şi exteriorul zidului). Între aceşti dulapi susţinuţi de stîlpii care urmăreau conturul temeliei se puneau straturi de pămînt care se băteau cu maiul de lemn pînă ce zidul ajungea la înălţimea de 30 cm (lăţimea dulapurilor). În această fază, frînghiile se dezlegau, dulapii se ridicau cu 30 cm mai sus şi apoi frînghiile iar se legau şi maiurile din nou băteau pămîntul. Pe măsură ce zidul se înălţa, strîngîndu-se frînghiile, stîlpii de susţinere ai dulapilor se apropiau, făcînd ca lăţimea zidului, care la temelie atingea 80—100 cm, să se reducă treptat, ajungînd acum la 70—90 cm (fig. 1 şi 2).

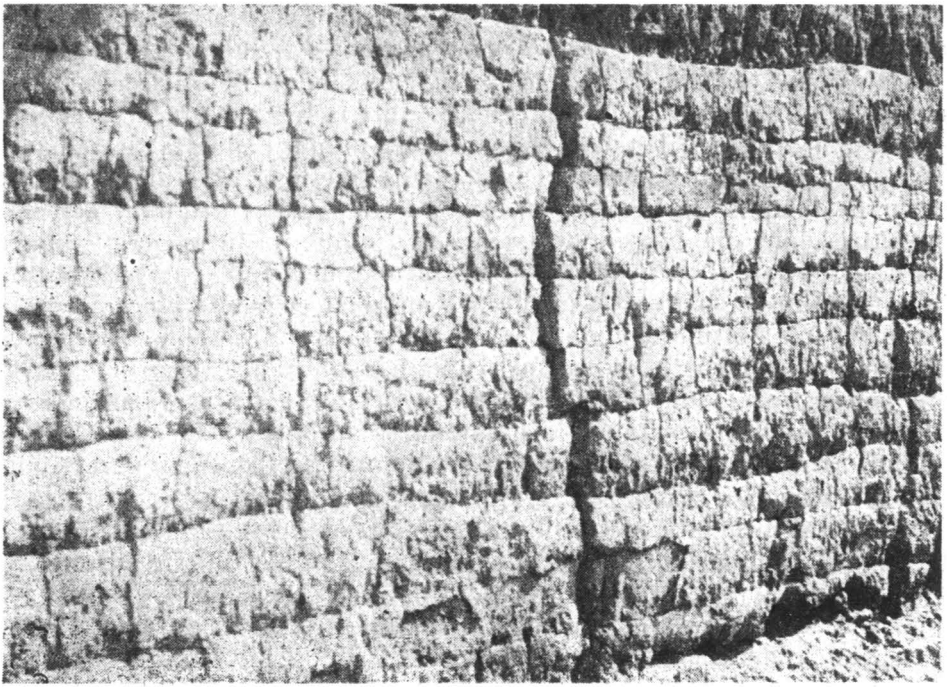
La înălţimea de 2 m, la colţurile casei începeau să se pună „pîrghii" de legătură, din salcie sau dud, de grosimea unui arc de vie şi lungi de 80—100 cm. Aceste pîrghii se puneau două cîte două pe fiecare zid, cu capetele petrecute pe colţ. Operaţia de legare a colţurilor casei cu pîrghii se repeta la înălţimile de 2,5—3 m.

În partea de nord a zonei, unde „zidul" se făcea mai subţire (50—60 cm la bază şi 40—45 cm la partea superioară), „pîrghiile " se puneau începînd de la bază şi pînă sus, pentru a consolida construcţia. În satele din nordul liniei, formate de localităţile Lunca, Furculeşti, Poroschia, tehnica zidului de pămînt bătut a fost preluată sporadic de-abia după cel de-al doilea război mondial, predominante rămînînd aici tehnicile de construcţie în paiantă şi din cărămidă.

Ridicarea pereţilor din pămînt bătut dura numai două zile, atunci cînd se lucra cu 70—100 de oameni; unii dintre ei pregăteau pămîntul, alţii îl cărau cu copăile de lemn, şi cei mai voinici îl băteau cu maiul. După a patra ridicare a dulapilor, cînd zidul atingea înălţimea de 1,20 m, cei care băteau pămîntul cu maiul foloseau scări. Cînd zidul depăşea înălţimea omului, cei care ridicau copăile cu pămînt se urcau pe mici schele, confecţionate din două capre de lemn peste care se aşeza o „blană". Înălţimea pereţilor ajungea la aproximativ 3 m, iar lăţimea, la partea lor superioară, nu depăşea 60—80 cm.

La 1895, doctorul N. Manolescu, în lucrarea sa *Igiena ţăranului român*, referindu-se la aria cercetată de noi, descria o tehnică înrudită cu cea a zidului din pămînt bătut, şi anume cea a ciamurului: „Între scînduri încheiate, formînd o cutie lungă şi largă, se bătătoreşte pămînt înmuiat cu apă şi amestecat cu pleavă sau paie mărunte; se bătătoreşte pămîntul pînă peretele ajunge a avea înălţimea ce se doreşte; se lasă loc pentru ferestre şi uşi. În spaţiul dintre pereţi se ard paie, a căror căldură întăreşte pasta pereţilor. Acest fel de pereţi există în comunele Sovăreşti, Piatra, Suhaia, Fîntînele, Voevodu, Vătăşani, Buzeşti, Flămînda etc., din districtul

https://biblioteca-digitala.ro



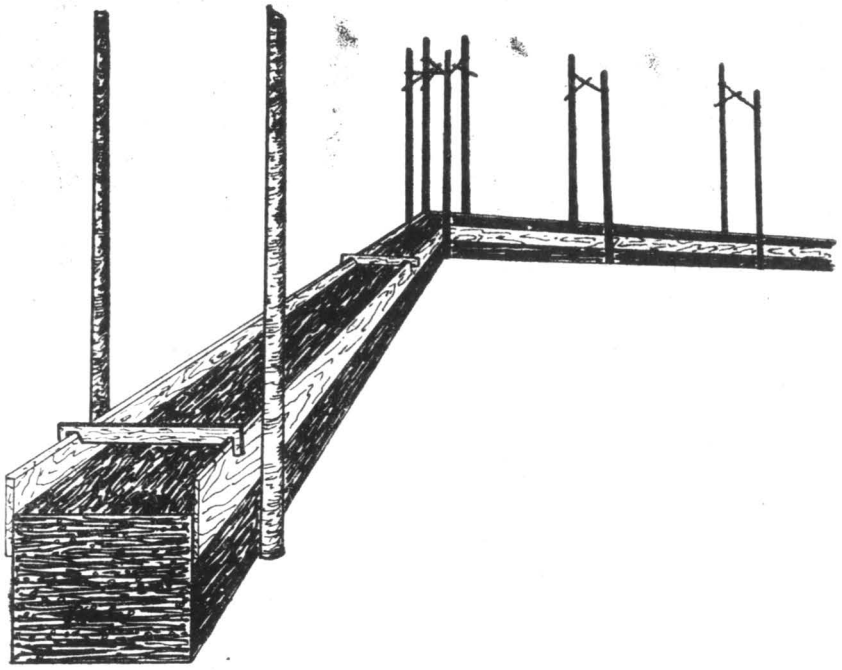


Fig. 1—2 Tehnica „zidului" din pămînt bătut cu maiul.

https://biblioteca-digitala.ro

Teleorman. Asemenea case sînt şi în unele comune din Ialomiţa şi Romanaţi" [5].

În lucrarea *Arhitectura populară românească*, autorii, după ce redau succint sistemul tradiţional de construcţie din pămînt bătut, îl descriu şi pe cel folosit în bazinul Vedei şi al Teleormanului prin anii 1955—1957 : „Pentru a se elimina stîlpii şi cofrajele pe toată lungimea zidurilor, se întrebuinţează astăzi tipare formate din două panouri de scînduri de 2,50 —3 m lungime şi 40—50 cm lăţime, aşezate pe marginea zidului şi menţinute la distanţa respectivă prin pene de lemn sau de fier. Aceste tipare se mută în lungul zidului, bătîndu-se pămîntul în straturi orizontale şi obţinîndu-se astfel blocuri de pămînt bătut. Golurile pentru uşi şi ferestre nu se lasă cînd se bat zidurile, ci se taie în pămînt după terminarea pereţilor" [6].

Revenim la relatările bătrînilor meşteri pentru a descrie tehnica acoperirii casei. Cînd zidurile erau înălţate, dulgherii puneau pe creasta fiecărui zid cîte „un călcător" sau „călcătoare" — grinzi de 8/6 cm grosime. Între pereţii longitudinali, din 75 în 75 de cm se aşezau grinzi transversale, prinse în cuie pe călcători. La capetele fiecărei grinzi se băteau lateral în cîte trei cuie „console" sau „dubli", lungi de 1 m; consolele se lăsau 50 cm în afara zidului, pentru a forma streaşina, pe ele fixîndu-se apoi cîte trei scînduri alăturate, scînduri ce formau „căptuşeala" streaşinei. Peste grinzile transversale, numite şi „podine", se monta grinda mare, longitudinală, numită de meşteri „grinda de mijloc". Pe această grindă se băteau „popii" meniţi să susţină „coama" casei. Înălţimea popilor era determinată prin calcul : lăţimea casei se împărţea la trei, înălţimea fiecărui pop reprezentînd deci 1/3 din lăţimea casei. Proporţiile acoperişului erau determinate deci de lăţimea casei. Această măsură de 1/3 din lăţime determina şi locul fixării primului şi ultimului pop, faţă de capetele grinzii longitudinale. Pentru stabilirea numărului de popi se făcea următorul calcul : din lungimea grinzii longitudinale se scădea cîte o lungime de pop de la fiecare capăt al grinzii, aici fixîndu-se popii extremi. Între aceştia, se fixau apoi, aproximativ din 2 în 2 m, ceilalţi popi. Pe popi era fixată coama. Capetele acesteia se uneau cu colţurile casei prin patru grinzi numite tocmai de aceea „colţuri". Forma acoperişului începea să se contureze. Pe capătul fiecărei console se fixa cîte un căprior, numărul consolelor determinînd numărul căpriorilor. La unele case vechi, căpriorii se fixau direct pe călcătoare, depăşind-o cu circa 50—60 cm şi formînd astfel streaşina. Pentru consolidarea structurii acoperişului caselor mai mari, la jumătatea distanţei dintre coamă şi console se fixa un brîu de grinzi subţiri denumite în termeni locali „macazuri". Prinse pe dedesubtul căpriorilor, macazurile erau susţinute de aşa-numiţii „popii macazului", fixaţi cu un capăt în macaz iar cu celălalt în podină (grinzile transversale).

Structura acoperişului fiind terminată, urma ultima operaţie : cea de învelire, care diferea în funcţie de materialul cu care se acoperea casa.

---

[5] Dr. N. Manolescu, *Igiena ţăranului. Locuinţa, iluminatul şi încălzitul ei. Îmbrăcămintea, încălţămintea. Alimentaţiunea ţăranului în deosebitele epoci ale anului şi în deosebitele regiuni ale ţării*, Bucureşti, 1895, p. 23.

[6] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura populară românească. Regiunea Bucureşti*, Bucureşti, Editura tehnică, 1958, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

În trecut, cînd locuinţele se înveleau cu trestie, pe deasupra căpriorilor se fixau din 50 în 50 de cm pîrghii sau prăjini, peste care se punea trestia, în snopi legaţi cu papură; peste trestie se aşezau două brîuri de prăjini prinse de pîrghiile de sub snopi. O împletitură de papură încheia coama acoperişului.

De la sfîrşitul secolului al XIX-lea, casele din zona cercetată se învelesc frecvent cu tablă. Înainte de a se fixa tabla, acoperişul este „căptuşit" peste căpriori cu scînduri, lăsîndu-se între ele un spaţiu de 3 cm.

După primul război mondial, în aria cercetată, casele au început să fie învelite şi cu ţiglă roşie, nesmălţuită. În acest caz, peste căpriori se bat şipci, la 34—35 cm distanţă, după mărimea ţiglei. Ferestrele ce serveau la luminarea podului poartă în zonă numele sugestiv de „cucumele".

La casele bătrîneşti, podina se „tăvănea" cu aşa-numitele „coteţe" realizate din trestie împletită cu papură. Peste acestea se punea apoi pămînt amestecat cu pleavă. După uscare, se arunca pe tavan pămînt cu pleavă de jos în sus, netezindu-se cu mistria. Se freca cu mătura, lăsîndu-se să se usuce, iar după uscare se dădea cu o pastă din balegă de cal şi se văruia. Pentru o mai bună izolare termică, peste podină se aşezau în straturi un rînd de trestie, un rînd de paie de grîu, un strat de pămînt nemuiat, iar apoi se lipea cu un strat de lut amestecat cu pleavă.

Sub raportul structurii, locuinţa tradiţională din aria cercetată nu cunoaşte tipul monocelular. Nici chiar bordeiele cele mai simple nu aveau doar o singură încăpere. Planul unui asemenea bordei cuprindea gîrliciul, tinda şi odaia. Iată cum descria la 1895 planul bordeiului din această zonă doctorul N. Manolescu: „Se intră în gîrlici, apoi în tindă şi de aici în camera laterală.... În bordeiele mari, mai bogate, sînt două camere, în dreapta şi în stînga gîrliciului, iar în fundul acestuia este coşul cu deschidere în amîndouă părţile, dinspre cele două camere, pentru sobele oarbe ale acestora" [7].

Cristache Ch. Milian, autorul unei documentate monografii a judeţului Teleorman, apreciată de marele istoric Nicolae Iorga, care a şi prefaţat-o dealtfel, sublinia faptul că: „Pînă în anul 1900, aproape toate locuinţele sătenilor erau în bordeie, făcute în pămînt, fie la un loc cu cele de adăpostit vitele, fie separat. Treptat, datorită măsurilor de ordin administrativ-sanitar, s-a ajuns pînă în anul 1916 ca toţi sătenii să-şi dureze *case de pămînt bătut* [s.n.] sau birne, cu ziduri groase de 30—50 cm iar înălţimea de 2—3 şi 4 m, deoarece în judeţul Teleorman combustibilul pentru ars cărămida este foarte rar, din cauza defrişării pădurilor făcute în mod sălbatic" [8]. În fosta vatră a satului Suhaia, s-a menţinut pînă în zilele noastre un bordei ca adăpost „saia" pentru animale, funcţia de locuinţă pierzîndu-şi-o încă din anul 1906.

Spre deosebire de majoritatea bordeielor din Cîmpia Munteniei, unde gîrliciul coboară spre groapă, la bordeiul din satul Suhaia, săpat în terasa ce urcă dinspre luncă spre cîmpia înaltă, gîrliciul propriu-zis lipseşte, deoarece în acest tip de bordei nu cobori, ci urci ca spre intrarea

[7] Dr. N. Manolescu, *op.cit.*, p. 43.

[8] Christache Ch. Milian, *Teleormanul economic (Monografie social-economică)*, Turnu Măgurele, 1936, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

unei grote. Datorită acestei caracteristici, peretele din faţă are înălţimea egală cu cea a peretelui unei case, ceilalţi pereţi din pămînt bătut afundîndu-se în terasă. Spre deosebire de tipul de bordei general răspîndit în aria cercetată, la care tinda este amplasată alături de odaie, la tipul de bordei săpat în terasă odaia este în prelungirea tindei. Treptat, numărul încăperilor a sporit, iar groapa bordeiului a început să fie din ce în ce mai puţin adîncă, apărînd astfel tipul de bordei-casă, de la care s-a trecut apoi la casa de suprafaţă — aşa cum sublinia istoricul Nicolaescu-Plopşor în schiţa antropogeografică *Bordeiul în Oltenia* : „Apoi bordeiul a evoluat, avînd cîte 4 încăperi. Sînt tipuri tîrzii care arată cel mai înalt grad de evoluţie... În ridicarea bordeiului spre casă gîrliciul va da naştere cerdacului..." [9].

Cei dintîi care au trecut de la casa-bordei la locuinţa de suprafaţă au fost oamenii înstăriţi. Aceştia şi-au construit case mari, de formă pătrată, dezvoltate în adîncime, numite în termeni locali case „pe trei ziduri". Planul unei asemenea locuinţe cuprindea prispa („sala"), „tinda din faţă", ce se continua cu „tinda din spate", denumită şi „focărie", „odaia ţoalelor" sau „odaia gătită" şi odaia de locuit (fig. 3). Unele case de acest tip aveau una sau două odăiţe amplasate la capetele tindei din spate. Denumirea de casă pe 3 ziduri se datoreşte faptului că, între peretele de faţadă şi cel din spate se construia un perete median care despărţea odăile din faţă de tinda din spate sau focărie, acest perete fiind deschis la mijloc, spre tinda din faţă. Terminologia referitoare la părţile compo-

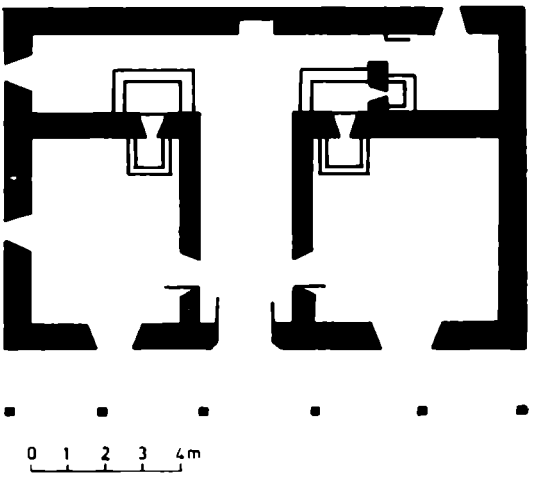


Fig. 3 Planul casei tradiţionale „pe trei ziduri" din vatra părăsită a satului Suhaia.

nente ale locuinţei din aria cercetată diferă chiar şi în satele vecine. Astfel, dacă la Lisa tinda din spate sau focăria este numită „gang", la Piatra „gang" denumeşte tinda din faţă. Încăperea cunoscută sub numele de tindă la Brînceni, în satul alăturat, Ţigăneşti, se numeşte „sală" etc.

Pe măsură ce şi alte categorii sociale părăseau bordeiul, trecînd la casa de suprafaţă, asistăm la fenomenul în care coexistau mai multe

[9] C. S. Nicolaescu-Plopşor, *Bordeiul în Oltenia — Schiţă antropogeografică*, Bucureşti, 1923, p. 18—19.

https://biblioteca-digitala.ro

tipuri de casă : casa de formă pătrată pe trei ziduri, menționată mai sus, casa dreptunghiulară pe două ziduri dezvoltată liniar, compusă din tindă și două odăi de-o parte și de alta a tindei, cu varianta mai simplă, ambele tipuri avînd inițial prispa deschisă, cu acoperișul sprijinit pe stîlpi de lemn. Despre planul casei tradiționale țărănești din județul Teleorman, Cristache Ch. Milian ne furnizează date în monografia menționată : „Mai toate casele sînt cu două odăi (camere) și o sală (antreu) la mijloc numită tindă, iar în față cu un cerdac lung, numit prispă. În spate are chelarul, sau o mică odăiță unde își ține cele trebuincioase hranei și gospodăriei. Sînt, însă, și case cu o singură odaie și o tindă..." [10].

Tipul de casă pătrată, larg răspîndit în satele Suhaia, Viișoara, Lisa, Piatra, Voivoda (com. Furculești), a fost construit începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În schimb, în satele din sudul orașului Alexandria, Poroschia, Țigănești, Brînceni, Smîrdioasa, s-a impus tipul de casă dreptunghiulară cu planul compus din tindă, cunoscută în termeni locali sub numele de „sală", două odăi de-o parte și de alta a sălii, denumite „odaia mare" și „odaia mică", și prispă (fig. 4).

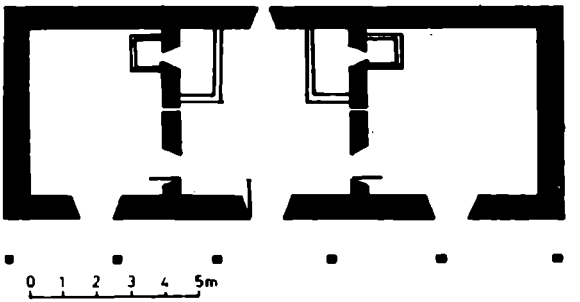


Fig. 4 Planul casei dreptunghiulare „pe două ziduri".

În aria cercetată, la unele case dreptunghiulare prispa a fost înlocuită cu un „balcon" de formă pătrată, amplasat central, în fața tindei. Planul de locuință dreptunghiulară, tradițională, a cunoscut și forme evoluate, cuprinzînd mai multe încăperi : tindă, „odaia țoalelor", odaia de locuit și focărie, amplasate toate în linie. Uneori, la acest plan se mai adăuga încă o încăpere, numită „odăiță". Frecvent, planul construcției cuprindea și un „chiler", un fel de cămară, de multe ori plasat sub o prelungire laterală a apelor acoperișului. Chilerul era mai lung decît odăile, înglobînd și spațiul prispei din dreptul său. În unele cazuri, ca în planul unei case din satul Brînceni, construită în 1905, chilerul, lung de 6 m și lat de 3 m, a fost împărțit pe mijloc cu un zid, partea din față a chilerului devenind bucătărie (fig. 5). Este primul pas în evoluția spre planul de locuință în formă de L (casă „în vinclu"). Uneori, locul chilerului era luat de „saia" (grajd), înglobată în planul casei ca o cameră obișnuită. Și la tipul de casă pătrată se obișnuia fie construirea unui chiler sub o prelungire laterală a apelor acoperișului, așa cum întîlnim la vechi case din Piatra Voivoda, fie înglobarea lui de la început în planul casei.

În vechea vatră a satului Suhaia s-au menținut, pînă astăzi, cîteva case tradiționale, dintre care una de la începutul deceniului șase al seco-

[10] Christache Ch. Milian, *op.cit.*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

lului trecut este bine conservată atît sub raportul construcției, cît și sub cel al interiorului. La această casă pe 3 ziduri, avînd tinda din față, tinda din spate, odaia de locuit, odaia țoalelor și o odăiță amplasată la unul din capetele tindei din spate, întîlnim, nu ca o adăugire ulterioară, ci ca o patre componentă a planului inițial, un fel de chiler pe două nivele. Nivelul inferior cuprindea un gîrlici în pantă din care se intra într-o pivniță. Deasupra acestora era amplasat „beciul", a cărui intrare se afla la capătul prispei. Beciul era ridicat cu 60 cm mai sus față de nivelul odăilor și al prispei. Alte case au intrarea la pivniță din prispă, pivnița fiind amplasată sub odaia curată, care de cele mai multe ori este neîncălzită. Uneori, mai există o intrare la pivniță direct din camera curată. Cînd pivnița are intrarea din prispă sau din camera curată, poartă numele de „beci", denumirea de pivniță avînd-o doar în cazul în care intrarea se face din exteriorul casei. În aria cercetată, tradiția este vie, menținîndu-se la construcțiile noi elementele esențiale ale planului locuinței tradiționale.

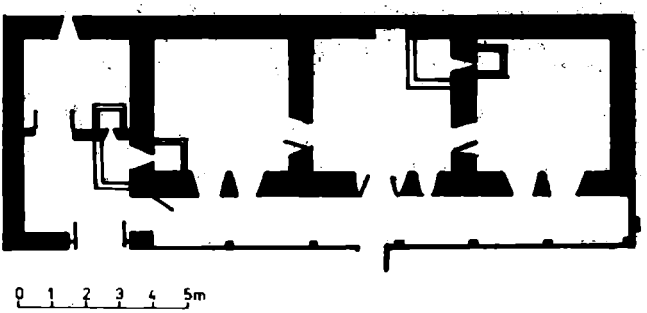


Fig. 5. Plan de casă cu chiler și bucătărie.

Casa de „zid" menită să dureze secole a cunoscut de-a lungul anilor transformări impuse de noile gusturi și cerințe ale generațiilor ce s-au succedat. O primă intervenție a constat în închiderea spațiului ce făcea legătura între tinda din față și cea din spate; ușa prin care acum se făcea accesul dintr-o tindă în alta era flancată uneori de cîte două ferestre mici. Apoi, s-a simțit nevoia unei intrări prin care să se facă accesul din curte direct în focărie; această intrare evita trecerea cu paiele de foc, apa, alimentele etc. prin tinda din față, care rămînea astfel curată. Din aceleași motive, la casele „pe două ziduri" tinda largă cît o odaie își pierde funcția de focărie, aceasta mutîndu-se sub prelungirea din spate a apelor acoperișului, tendința fiind aceea de apropiere spre planul mult mai funcțional al casei de formă pătrată. La unele case mai noi, una din odăi cuprinde și spațiul prispei din fața sa, mărindu-și astfel suprafața.

La o aceeași casă se utilizează uneori materiale diferite de construcție. Astfel, zidurile ridicate pînă la grinzile tavanului din pămînt bătut sînt continuate apoi cu cîteva rînduri de cărămidă. Noile materiale de construcție au adus și forme noi, necunoscute la casele tradiționale. Astfel, apar la prispe și balcoane arcade simple, arcade trilobate, susținute de stîlpi din beton armat (fig. 6), cu capiteluri. La unele construcții din perioada interbelică apar și ornamentații în tencuială, compuse din elemente decorative geometrice. Spre deosebire de alte zone, chiar învecinate,

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 6 Casă bătrînească, refăcută, cu stîlpi și balustradă de lemn îmbrăcați cu beton.

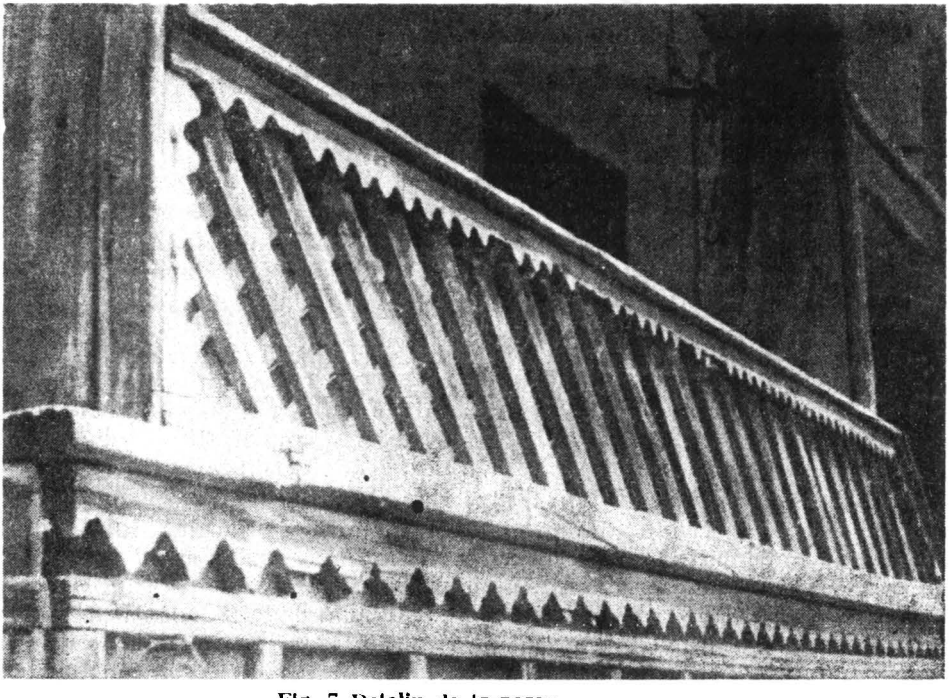


Fig. 7 Detaliu de tropozan.

https://biblioteca-digitala.ro

din Cîmpia Română, aici tencuielile exterioare simple sau spriţuite sînt în culori sobre, neavînd exuberanţă coloristică.

În aria cercetată, prelucrarea lemnului nu a cunoscut forme artistice deosebite. De aceea, la casa tradiţională ţărănească, elementele decorative sînt sărace. Ele se rezumă doar la „tăbliile uşilor, la „colţarii" sau „ciucurii" de la streaşina casei, care în general aveau un desen geometric în „colţuri", mai rar o decoraţie fitomorfă şi, foarte rar, avimorfă; uneori la „cosoroabe" (capetele grinzilor care depăşeau călcătoarea), la care partea vizibilă de sub streaşină era fasonată cu barda, iar mai tîrziu la consolele lucrate în trafor. Elementul decorativ se amplifică odată cu închiderea prispei cu parmalîc de lemn numit în termeni locali „tropozan" (fig. 7). Parte integrantă a casei, prispa a cunoscut iniţial forma simplă, constînd dintr-o platformă deschisă, din pămînt bătut, cu acoperişul susţinut pe stîlpi de lemn, de la care s-a trecut după cel dintîi război mondial la prispa închisă cu parmalîc. Capetele prispei erau înfundate cu scînduri şi grătare din şipci la partea superioară. De regulă, prispa se întindea pe toată faţada. Rar întîlnim în zonă locuinţe la care prispa să cuprindă faţada şi o latură. Lăţimea acesteia varia între 1 şi 2 m. În zilele noastre, prispa menţinută la construcţiile noi are capetele înfundate cu zidărie, iar stîlpii şi balustrada, care odinioară erau din lemn, sînt acum din cărămidă sau beton. În ultimii ani, pentru a folosi spaţiul prispei şi în anotimpul rece, s-a trecut la închiderea acesteia cu geamlîc. În perioada interbelică, la multe case prispa a fost înlocuită cu un balcon deschis.

Fig. 8 Fereastra spre stradă de la capătul „sălii".

https://biblioteca-digitala.ro

Fațadele caselor din aria cercetată sînt orientate întotdeauna spre sud. De aceea, casele țărănești din satele Poroschia, Țigănești, Brînceni, Smîrdioasa, văzute de pe șoseaua ce coboară pe direcția nord-sud, de la Alexandria spre Zimnicea, își arată spre șosea peretele lateral, orb. De-abia pe traseul Zimnicea — Turnu-Măgurele, cu direcția est-vest, către satele Sühaia, Viișoara, casele păstrîndu-și orientarea fațadelor spre sud, arată spre șosea fie fațada (cele din nordul șoselei), fie peretele longitudinal orb, din spatele casei (cele din sudul șoselei).

O altă notă caracteristică a caselor tradiționale țărănești din aria cercetată, menținută pînă astăzi în construcțiile noi, constă în amplasarea la capul „sălii", ce dă spre șosea, a unei ferestre. De multe ori, aceasta este doar marcată în zid asemenea unei ocnițe, avînd doar o funcție decorativă (fig. 8).

Orientate întotdeauna cu fața spre lumină, casele tradiționale împrospătate în fiecare primăvară cu albul varului nu au o strălucire ostentativă. Umbra lungă a streșinei prispei parcă te cheamă la o clipă de odihnă, în intimitatea austeră a odăilor simple, dar armonioase în proporțiile lor.

Ridicată de către o generație, alte generații ce i-au succedat au adus casei transformări și îmbunătățiri în spiritul tradiției, valorificînd zestrea strămună, coordonatele fundamentale ale specificului local dar și elementele ce dau unitate spiritualității românești.

https://biblioteca-digitala.ro

REFLECȚII PE MARGINEA SPECTACOLULUI DE FOLCLOR

IRINA NICOLAU

Spectacolul de folclor nu beneficiază de avantajele domeniilor neexplorate a căror condiție privilegiată decurge, între altele, din lipsa prejudecăților ridicate la rangul de judecăți științifice. Abordată frecvent dar nesistematic, tema dispune de o literatură de specialitate bogată în titluri și săracă în interpretări, problema autenticității folclorului prezentat pe scenă constituind, fără excepție, piesa de rezistență a oricărei demonstrații. Rezultă de la sine că, în aceste condiții, aspecte fundamentale ca determinarea legilor specifice și clarificarea conceptelor de bază sînt neglijate în favoarea unor demersuri teoretice cu adresă așa-zis practică, fapt care pînă la un punct poate fi acceptat, avînd în vedere că actele performative înscrise în sfera spectacolului de folclor reclamă o îndrumare cît mai competentă.

Pe de altă parte însă, graba de a fundamenta teoretic un fenomen artistic și implicit de a-l dirija pe baza rezultatelor obținute conține un sîmbure de romantism naiv care expune demersul teoretic la superficialitate și actul artistic la caricatură. Situațiile în care știința s-a erijat în sfătuitor al artelor au fost rare și cu atît mai rare au fost acelea cînd artele au preluat la prima mînă rezultatele cercetării științifice. De regulă, articularea celor două domenii s-a realizat prin unități tronson, constituite din teoreticieni cu afinități artistice și din artiști cu veleități teoretice, care, mergînd unii în întîmpinarea altora, au asigurat comunicarea dintre științe și arte, rezultatele acestei comunicări traducîndu-se în documente științifice și experimente individuale și colective.

Studiul de față a fost premers de o cercetare [1] orientată preponderent spre aspectele teoretice ale spectacolului de folclor, orientare dictată de convingerea că în practica fenomenului confuziile teoretice au generat și întreținut greșeli grave. Aceeași convingere ne-a determinat să reflectăm asupra posibilității de a rescrie rezultatele obținute în termeni concișI și accesibili care să constituie, dacă va fi cazul, cadrul teoretic minimal al unui atelier experimental dedicat spectacolului de folclor [2].

Pentru a începe cu începutul, semnalăm o confuzie prezentă în chiar termenul prin care este denumit în mod curent fenomenul. Sin-

[1] Irina Nicolau, *Contribuții la cunoașterea folclorului din mediul urban. Spectacolul de folclor*, teză de doctorat, manuscris.

[2] Avem în vedere exclusiv spectacolul de folclor promovat de ansamblurile profesioniste și experimentul științific. Spectacolul de folclor dedicat concursurilor „Cîntării României" nu face obiectul discuției de față.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 99—111, București, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

tagma **spectacol folcloric** încifrează un sens modal care, reverberat asupra primului ei termen, transferă conotaţia de „folcloric" de la referentul mesajului (folclor) la canalul actului de comunicare (spectacol), de unde rezultă că *spectacolul* este de factură folclorică ; interpretare falsă, avînd în vedere că în cultura populară spectacolul, conceput ca act imitativ intenţional şi neproductiv, nu există. În general, cei care se referă la un spectacol specific culturii populare comit eroarea de a atribui această calitate ceremonialului. Chiar dacă am accepta să aderăm în mod deliberat la acest punct de vedere eronat, abia prin raportarea la pseudospectacolul care este ceremonialul ar reieşi cît de puţin folcloric este spectacolul de folclor care se limitează să citeze texte literare, muzicale, coregrafice şi plastice din cultura populară, în cadrul unor structuri de spectacol de estradă şi operetă.

Apreciem în consecinţă că sintagma **spectacol de folclor** poate înlocui cu succes denumirea actuală, semnificaţiile conferite de cazul acuzativ şi prepoziţia **de** indicînd asupra apartenenţei mesajului la clasa obiectelor de folclor şi chiar asupra intenţiei de a prezenta obiecte din această clasă. În plus, construcţia prezintă avantajul de a se încadra în paradigma terminologică care reuneşte specii de spectacol mai mult sau mai puţin înrudite : spectacol de teatru, spectacol de operă, spectacol de balet, spectacol de estradă etc., unde sintagma *spectacol* se află în distribuţie liberă cu cea de *reprezentaţie*.

Avînd în vedere că tot ceea ce urmează se referă direct sau indirect la spectacol, convenim, sub unghi de definiţie, că este o activitate neproductivă care se desfăşoară între un grup donator, de indivizi specializaţi, şi un grup beneficiar, de indivizi iniţiaţi în regulile acestei activităţi, activitate care se bazează pe legea imitaţiei, admisă prin convenţie de ambii parteneri. Actorii prezintă spectatorilor imitaţiile unor fragmente de viaţă, de fapt fragmente concentrate şi exemplare care pun în evidenţă atitudini existenţiale. Spectacolul deci, ca orice fenomen de artă, se referă la realitate fără să se confunde cu ea, în sensul butadei lui Apollinaire, pentru care „Teatrul nu-i viaţa pe care o interpretează, după cum roata nu-i picior ".

Spectacolul de folclor, independent de legile sale specifice, nu se poate sustrage de la legea fundamentală a genului, imitaţia, şi, prin urmare, ceea ce prezintă pe scenă nu este folclor, ci imitaţie de folclor, gradul de fidelitate al reproducerii fiind o variabilă dependentă de un număr mare de factori.

Din această perspectivă, cruciada declanşată pentru apărarea autenticităţii folclorului prezentat pe scenă este un nonsens. Un obiect nu poate fi în acelaşi timp original şi copie ! Şi, dacă insistăm asupra acestui aspect mai mult decît am dori, este pentru că majoritatea specialiştilor, teoreticieni şi practicieni, se află pe o poziţie radical opusă celei pe care am adoptat-o. Dificultatea de a polemiza cu aceştia decurge în principal din faptul că nu şi-au motivat suficient de explicit poziţia, considerînd probabil că face parte din categoria adevărurilor simple, dictate de bunul simţ. Cu alte cuvinte, nimeni nu a socotit că este necesar să demonstreze de ce spectacolul de folclor diferă de celelalte specii de spectacol şi, în consecinţă, de ce trebuie să fie condamnat la un naturalism vulgar, naturalism care în teatru şi muzică, se ştie, nu a dus decît la creaţii minore. Există totuşi

https://biblioteca-digitala.ro

un argument — invocat cu perseverență și în toate ocaziile — care nu privește atît spectacolul de folclor ca atare, cît mai ales influența acestuia asupra folclorului. Astfel, se consideră că difuzarea unor fragmente autentice de folclor prin spectacol este în favoarea culturii populare, a cărei puritate este amenințată de impuritatea folclorului difuzat prin canalele mass media. Rolul canalelor mass media în poluarea folclorului nu poate fi decît minor. „Puritatea" culturii populare este periclitată de progresul înregistrat de întreaga viață socio-economică și culturală contemporană față de care rolul canalelor mass media este o cantitate neglijabilă. Dealtfel, însă, noțiunile *puritate* și *poluare* sînt utilizate în cazul de față în mod impropriu. Cultura populară nu este și nici nu a fost vreodată pură, iar un factor pentru a putea fi considerat poluant trebuie în mod obligatoriu să fie cauza degradării sistemului integrator, ceea ce în cazul culturii populare nu s-a demonstrat încă. Înțeles ca un proces obiectiv de adecvare și reașezare a sistemelor culturii populare, ca urmare a importului masiv de termeni străini, procesul denumit în mod impropriu prin termenul *poluare* constituie — oricît de paradoxală pare afirmația — o etapă necesară care probează vitalitatea folclorului român. Există culturi populare europene care au ieșit din istorie mai înainte de a fi apucat să se polueze ; pierzînd în impactul cu societatea industrializată, ele au cîștigat condiția unui obiect de muzeu nepervertit. Cultura populară românească însă, în deceniul al IX-lea al secolului XX, este un organism viu care asimilează termenii de care are nevoie și se dispensează de cei care, corespunzînd unor necesități depășite, au ieșit din uz. Aceștia din urmă intră în cîmpul de interes și acțiune al științei, folclorul neputîndu-și permite luxul de a purta la remorcă piese de muzeu ; pentru ca să supraviețuiască, el trebuie să rămînă o construcție solidă, ușoară și flexibilă, bazată pe un număr finit de unități modulare care prin infinite reorganizări fac față necesităților vieții contemporane.

Revenind la problema poluării, dacă admitem că în momentul de față cultura populară se îmbogățește, fie prin împrumuturi din arii culturale străine, fie recuperînd termeni proprii restituiți prin filiere străine, și dacă admitem că împrumuturile din ariile culturale străine, deși uneori obligă sistemele culturii populare la reașezări importante, sînt obiectiv necesare, de ce recuperările de termeni proprii difuzați prin canalele mass media sînt receptate ca procese de poluare ? De ce un șlagăr de muzică ușoară care intră în lumea satului este privit mai cu îngăduință decît un șlagăr de muzică populară lansat de radio sau televiziune ? De ce un pulover din fire sintetice, colorat țipător, este tolerat mai bine decît o ie brodată pe rețea de perdea ? Corect ar fi ca la aceste întrebări să răspundă cei care operează astfel de distincții. Din punctul nostru de vedere, situațiile sînt la fel de grave, sau de puțin grave ; prostul gust este la fel de nedorit de oriunde ar veni și este la fel de inevitabil, cînd este încurajat de o modă la rîndul ei dictată de necesități obiective. Costumul tradițional, de pildă, provine dintr-o economie închisă, fiecare detaliu fiind produsul, sau putînd fi produsul unei singure gospodării. În prezent totul pledează pentru renunțarea la acest mod de a rezolva problema vestimentației : absența materialelor tradiționale, reorganizarea bugetului timp etc. Apoi, rețeaua de nailon din care se face ia, pe lîngă avantajele practice pe care le prezintă : economie de timp la cusut, întreținere ușoară, constituie o

https://biblioteca-digitala.ro

achiziție recentă și prețuită în lumea satului. Am dori să știm cîți din cei care desconsideră astăzi obiectele din material plastic nu au socotit în urmă cu douăzeci de ani că „fișul" este o haină ideală pentru primăvară și toamnă, că fusta de tergal plisată este un obiect vestimentar distins. Lăsînd la o parte factorul modă, cîți nu s-au lăsat seduși de compușii chimici pe care natura nu-i cunoaște? Să dăm deci timp satului să descopere ceea ce noi și alții am descoperit și, mai ales, să nu ne mirăm cînd face greșeala pe care am făcut-o, nu demult, și noi. Dealtfel, putem să ne punem problema și așa : ce este mai bine, să se renunțe la ie în favoarea unui articol de vestimentație urbană sau, prin acest surogat — căci sîntem de acord că este un surogat — să se continue tradiția unei croieli, a unui obiect, a unui cuvînt. La ie nu trebuie să se renunțe cu nici un preț. În ultima sută de ani portul popular a renunțat mereu și nu se cunosc reveniri. Adaptările la materiile existente s-au dovedit de aceea o cale avantajoasă. Șifonul în Făgăraș și Sibiu și marchizetul în Oltenia, din care s-au făcut iile timp de mai multe decenii, au constituit probabil la vremea lor intervenții barbare în portul popular, care ar fi bruscat gustul rafinat al unui purist. Datorită lor s-a conservat cămașa pînă în zilele noastre și, prin rețeaua de perdea, poate că o să supraviețuiască în continuare. Încheiem această digresiune prin observația că procesul de poluare presupune o agresivitate a termenului nociv, iar în procesele „poluante" pe care le-am analizat termenul străin asimilat de cultura populară este agresor și soluție în același timp.

Revenind la problemele spectacolului de folclor din perspectiva celor de mai sus, apreciem că promovarea reproducerilor fidele de folclor în vederea protejării culturii populare de poluare este un deziderat subiectiv, care reduce posibilitățile canalului spectacol de folclor. Indiferent de modul în care se face reproducerea, folclorul difuzat prin spectacol, prin ceea ce continuă să fie folclor — după adaptarea la noul tip de comunicare — întărește cultura populară, iar prin ceea ce este altceva decît folclor, o îmbogățește cu termeni noi. O reproducere fidelă favorizează preponderent funcția de întărire, de confirmare a culturii populare în propriul său context, în timp ce una mai puțin fidelă, prin termenii folclorici, contribuie la îmbogățirea acesteia.

Pe de altă parte este evident că spectacolul de folclor în actul de comunicare pe care îl realizează tratează cultura populară în mod diferit ca scop și ca mijloc, ca mesaj și ambalaj pentru alt mesaj, în funcție de intenția care a premers actul de comunicare. Rezultă de aici două variante ideale de spectacol de folclor, care în practica fenomenului nu pot fi surprinse în stare pură. Fiecare act performativ pendulează între cele două extreme, de la caz la caz, una sau alta cîștigînd nota dominantă. Astfel, un spectacol de folclor pentru care *folclorul este mesaj* comunică implicit informații privind modul în care este utilizată scena, lumina, timpul etc., iar un spectacol pentru care *folclorul este folosit ca ambalaj* pentru un alt mesaj, va comunica mai mult sau mai puțin voluntar și folclor.

A prefera sistematic spectacolele în care folclorul este mesaj și mai ales pe cele în care reproducerea se face cu fidelitate, înseamnă a rata o modalitate eficientă de îmbogățire a culturii populare cu termeni noi parveniți prin filieră folclorică.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o ordine oarecum diferită de idei merită să fie subliniat faptul că, pentru cultura populară, spectacolul bazat pe reproduceri fidele de folclor, dincolo de funcția de întărire a prestigiului pe care o exercită, este un text banal. A comunica mereu culturii populare ceva care „știe", renunțînd la a doua variantă de spectacol, prețioasă filieră folclorică pentru termeni sirăini, înseamnă a comite o gravă eroare de strategie. O altă eroare decurge din faptul că spectacolul care difuzează reproduceri fidele nu „ține în loc" cultura populară, așa cum își propune, ci „o trage înapoi" din moment ce realitatea pe care o reproduce este veche de 50—70 de ani. Folclorul trece în prezent printr-o criză reală, provocată de necesitatea de a se adapta repede și bine la noile coordonate socioculturale, iar ajutorul pe care îl primește din partea specialiștilor, teoreticieni și practicieni, poate fi redus la o invitație spre moda retro, spre o deghizare în hainele bunicii. Cultura populară nu poate decît să refuze această invitație și, acționînd sub deviza « Je prend mon bien où je le trouve », să meargă înainte. Nu este momentul potrivit pentru retrospective cu poze de bunici. Privește înapoi numai cine s-a oprit și, în această cursă, cine se oprește moare.

De aceea cultura populară așteaptă din partea spectacolului de folclor să-i întărească prestigiul, să-i furnizeze termeni noi și să acționeze ca factor catalizator în amplul proces de integrare socioculturală care are loc. Această a treia funcție constituie dealtfel funcția dominantă a spectacolului de folclor pe care a exercitat-o din cele mai vechi timpuri, fenomenul nefiind un produs cultural de dată recentă, așa cum poate să pară la prima vedere.

Fără a avea intenția de a insista asupra aspectelor de geneză și diacronie ale spectacolului de folclor, notăm că originile lui nu pot fi precizate în timp și spațiu. Se poate aprecia însă că primul spectacol de folclor a avut loc atunci cînd prima dată un grup de insideri ai unei culturi populare a prezentat unui individ sau grup de outsideri fragmente din cultura lor, în afara contextelor și funcțiilor specifice. Referindu-ne la cultura românească și ținînd cont de consemnările istorice de care dispunem, am determinat patru variante de spectacol de folclor.

Prima variantă trimite la reprezentația dată de țăranii români la curtea feudală, reprezentație produsă din inițiativa donatorilor sau a beneficiarilor cu ocazia sărbătorilor calendaristice sau a celor de familie. Din însemnările sumare ale cronicarilor și ale călătorilor străini putem bănui că acest spectacol realiza reinserția temporară în cultura populară a claselor recent familiarizate cu alte culturi, actualizînd legăturile lor cu cultura tradițională de care erau încă legați, dar față de care căpătaseră distanța necesară pentru a o putea „privi".

A doua variantă s-a constituit în condițiile în care în ultimele decenii ale secolului trecut și în primele decenii ale secolului XX, la oraș, folclorul devenise o modă foarte apreciată. Îmbrăcîndu-se „țărănește", cîntînd și jucînd „țărănește", intelectualii progresiști și clasele înlesnite își exprimau dorința de afiliere la poporul și cultura românească. Faptul că partenerii acestui joc social își datorau performanța unor intenții de afiliere sincere sau mimate, nu schimbă cu nimic sensul general al modei și nici caracteristicile spectacolului de folclor care a rezultat.

https://biblioteca-digitala.ro

Între ultimele *două variante*, specifice spectacolului contemporan, nu pot fi determinate diferențe formale pertinente, ceea ce le diferențiază fiind funcția și contextul sociocultural. Astfel, una din variante este reprezentată de spectacolul de folclor din mediul urban, a cărui funcție dominantă este integrarea culturii populare în cultura urbană, a doua variantă fiind cea desfășurată în mediul rural, funcțiile dominante ale acesteia fiind confirmarea folclorului în propriul său context și familiarizarea culturii populare cu termeni noi. Un caz cu totul aparte îl constituie spectacolul de folclor creat și promovat de televiziune, care, insuficient cristalizat pentru a deveni o variantă autonomă, pendulează între variantele 3 și 4, ocupînd o poziție ambiguă.

Ceea ce apropie cele patru variante este *funcția generică de integrare socială* și *materialul de referință* — folclorul — conceput ca un bun național, comun tuturor claselor și păturilor sociale. Ceea ce particularizează prima variantă de celelalte trei este gradul superior de autenticitate al faptelor de folclor și conștientizarea redusă a legilor spectacolului. Această a doua caracteristică face ca beneficiarul să rămînă un posibil donator de folclor, chiar în cadrul spectacolului, reciprocitate imposibilă în cazul celei de-a patra variante, unde beneficiarul, deși insider al culturii populare și posibil performer, nu răspunde donatorului prin folclor, fiind inițiat în legile spectacolului și de aceea rezumîndu-se la rolul de public.

O privire sinoptică asupra celor patru variante evidențiază următoarele asemănări și deosebiri la nivelul termenilor principali ai actului de comunicare :

Donator

I **țăran** ; insider al culturii populare ; competență și performanță folclorică ; evasiinițiat în legile spectacolului ;
II **orășean** ; outsider al culturii populare ; competență și performanță folclorică relativă și parțială ; inițiat în legile spectacolului ;
III **orășean** ; outsider al culturii populare ; competență și performanță folclorică relativă și parțială ; inițiat în legile spectacolului ;
IV **țăran** ; insider al culturii populare ; competență și performanță folclorică ; inițiat în legile spectacolului

Beneficiar

I **boier** ; insider al culturii populare, insider al altor culturi ; competență folclorică, performanță folclorică relativă ; evasiinițiat în legile spectacolului de folclor ;
II **orășean** ; outsider al culturii populare ; competență folclorică relativă, performanță folclorică 0 ; inițiat în legile spectacolului ;
III **orășean** ; outsider al culturii populare ; competență folclorică relativă, performanță folclorică 0 ; inițiat în legile spectacolului ;
IV **țăran** ; insider al culturii populare ; competență și performanță folclorică ; inițiat în legile spectacolului ;

Mesaj

I Folclor
II Folclor și prelucrări de folclor (imitații)
III Folclor și prelucrări de folclor (imitații)
IV Folclor și prelucrări de folclor (imitații)

https://biblioteca-digitala.ro

Funcție

I Reinserția unui grup social în cultura populară
II Afilierea unui grup social la cultura populară
III Integrarea culturii populare în cultura urbană
IV Confirmarea culturii populare și îmbogățirea ei cu termeni noi.

Recapitulînd cele de mai sus, reținem că folclorul prezentat în spectacol este produsul unui act de imitație, că reproducerile mai puțin fidele nu provoacă poluarea folclorului, că în actul de comunicare realizat prin spectacol folclorul poate fi mesaj sau ambalaj pentru alt mesaj, în fine, că dominanta funcțională a spectacolului este integrarea socială și culturală, realizată atît în direcția sat → oraș, cît și în cea oraș → sat.

Din această nouă perspectivă, majoritatea aserțiunilor acceptate pînă acum trebuie reconsiderate și mai ales trebuie aduse în discuție aspecte care au fost ignorate total. Ne propunem în continuare să adîncim trei din problemele-cheie ale spectacolului de folclor, considerînd că ele corespund direcțiilor în care trebuie să se înscrie activitatea unor ateliere, laboratoare, studiouri experimentale, angajate în prefigurarea viitorului spectacol de folclor.

I. În prezent spectacolul de folclor continuă să fie o specie hibridă care nu și-a lămurit — sub forma unor reguli — obligațiile pe care le are față de folclor și cu atît mai puțin pe cele față de artă. Particularitatea sa specifică rezidă în faptul că în timp ce teatrul, opera, baletul transfigurează fragmente de viață, el recurge la fragmente de viață deja transfigurată — folclorul —, fără să poată să se decidă dacă acest material trebuie supus la o a doua transfigurare, sau, în numele unor obligații față de sursă — cultura populară —, trebuie citat cu maximă fidelitate. Am convenit însă că obligațiile spectacolului de folclor față de cultura populară sînt reduse și au convenit alții înaintea noastră că simpla citare nu este artă. Ca să poată aspira la condiția de artă, spectacolul de folclor trebuie să admită cele două aserțiuni de mai sus. Pentru că nu le admite, pentru că vrea să cocheteze cu amîndouă, a optat pentru tehnica citării artistice care are în muzică și arte plastice drept corespondent colajul, iar în arta spectacolului se apropie de spectacolul de estradă, forme minore de artă, cu posibilități de exprimare limitate. Dintre cele trei probleme de care ne vom ocupa, una privește perspectivele spectacolului de folclor tip estradă, așa încît vom reveni asupra subiectului. Pentru moment ne preocupă modul în care alte specii de spectacol pot fi sensibilizate față de folclor.

Opereta pare să fie o specie deschisă în acest sens, pe de o parte prin prelucrările de folclor bine receptate, iar pe de altă parte prin spectacularizarea unor obiceiuri, a unor ceremonialuri calendaristice sau legate de familie, care, aduse în scenă, amintesc de operetă. Prelucrările de folclor dedicate operetei ne parvin dintr-o perioadă cînd acest tip de creație era foarte apreciat de modă. Aducerea obiceiurilor pe scenă este o inovație recentă, care încearcă să repare incapacitatea spectacolului de folclor tip estradă de a asigura mai mult decît „autenticitatea" formală a folclorului. Operînd cu unități mai mari, cu texte în contexte proprii, creatorii acestui tip de spectacol au crezut că au descoperit soluția prin care se poate garanta autenticitatea formală și funcțio-

https://biblioteca-digitala.ro

nală a folclorului pe scenă. Ceea ce au omis acești realizatori este faptul că, adus pe scenă, contextul ceremonial devine text care, la rîndul lui, reclamă un context mai larg, context care adus pe scenă devine text etc. Iar situația ideală în care ar putea fi adus pe scenă un sat întreg cu toate valorile sale culturale și materiale, ei bine, această situație ar corespunde unei performanțe tehnice extraordinare, dar unui spectacol derizoriu, de tipul celui „creat" de Cage cînd recomandă scoaterea unui scaun pe stradă și transformarea străzii în teatru. În plus, creatorii spectacolului, cînd au considerat că un cîntec al miresei prezentat pe scenă în cadrul ceremonialului de nuntă este mai autentic decît un cîntec de mireasă executat în concert, au omis că atît cîntecul miresei cît și nunta sînt imitații și că în consecință și funcțiile sînt tot imitații, iar în această lume a lui **ca și cînd** este inutil să cauți obiecte autentice.

Dealtfel, pentru cine concepe folclorul ca pe un sistem de răspunsuri generale, repetabile și desprinse, obiectivate în texte literare, muzicale, coregrafice, plastice și comportamentale, sistem care pe de o parte asigură eficiența controlului de grup asupra individului, iar pe de altă parte rezolvă necesitatea de cunoaștere și deprindere a răspunsurilor avantajoase, problema reproducerii nu se rezumă la aspecte de formă și funcție, ci implică o serie de alte raporturi și relații, care nu pot apărea spontan pe scenă și nici nu pot fi imitate. Considerăm în consecință că ideea de a aduce pe scenă unități mari cum este ceremonialul nu rezolvă, ceea ce de fapt este imposibil de rezolvat, garantarea autenticității folclorului din spectacol.

Continuînd să exploatăm comparația ceremonial spectacularizat — operetă, observăm că ceea ce le apropie este organizarea coerentă a secvențelor și prezența unor pasaje de limbă vorbită, în paralel cu altele de cîntec și dans. Numai că, în timp ce coerența ceremonialului este asigurată de un fond de mituri, credințe și superstiții, care orchestrează vorbirea, cîntecul și dansul în cadrul unei rețele de funcții mai mult sau mai puțin precise, coerența operetei este dată de o poveste.

În această ordine de idei poate că ar fi bine să ne amintim de observația lui Bernard Shaw, pentru care teatrul s-a născut pe vremuri din îmbinarea a două dorințe : dorința de a vedea un balet și dorința de a auzi o poveste. Cînd se referea la balet avea în vedere și muzica. Deși trăim într-o epocă în care povestea este izgonită din artele plastice, din muzică și chiar din poveste, considerăm că spectacolul de folclor ar avea mult de cîștigat dacă ar recurge la ea și în primul rînd ar cîștiga largi și neabătute posibilități de explicitare. Prin poveste nu înțelegem însă microexplicațiile versificate cu care încep și se încheie spectacolele ansamblului Rapsodia și nici pretextele facile cu care sînt introduse în scenă ceremonialurile ; înțelegem acte artistice veritabile care să traducă scenic semnificații, explicații și chiar teorii științifice referitoare la cultura populară ; înțelegem opere de calitatea piesei lui George Călinescu *Șun sau Calea neterminată*, rafinată demonstrație privind condiția eroului civilizator, privind geneza miturilor etc. Este banal să amintim că și arta este o formă de cunoaștere și că forța ei depășește uneori posibilitățile de cunoaștere ale științei. Tolerantă față de lipsa probelor, a dovezilor explicite, contînd mai mult pe raționamentele inimii decît pe cele ale rațiunii, arta prelungește tentaculele cunoașterii acolo unde știința nu ajunge pentru moment sau nu va ajunge niciodată. Așa se explică de ce Bulgacov a

https://biblioteca-digitala.ro

scris despre mitul Isus cum nici un dogmatician nu o va face vreodată, de ce Leonardo da Vinci desena aparate pe care știința epocii lui nici nu le putea visa.

Nu pledăm prin cele de mai sus pentru transformarea spectacolului de folclor tip estradă în teatru sau operetă, cerem mai mult decît atît! De pe poziția noastră, poate prea îndrăzneață, opinăm pentru ideea că orice specie cunoscută a spectacolului poate să se refere la folclor sau prin folclor.

Pe de altă parte însă, considerăm că folclorul nu trebuie fetișizat, așa cum există uneori tendința. Există o singură condiție pe care trebuie să o respecte realizatorul spectacolului de folclor, aceea de a nu pretinde că aduce pe scenă fragmente autentice de folclor și nici măcar reproduceri fidele, pentru că prima pretenție este nerealizabilă, iar pentru cea de-a doua nu au fost inventate încă speciile de spectacol abilitate pentru astfel de funcții.

II. Am combătut pînă acum poziția puristă care milita pentru reproducerea fidelă a folclorului pe scenă, conștienți de faptul că în cadrul speciilor de spectacol existente nu este posibilă, iar în măsura în care modalitățile necesare vor fi descoperite, acestea se vor încadra în universul artei numai parțial.

Deși domeniul este cu totul neexplorat, deci șansele de a aprecia corect numărul și natura soluțiilor sînt reduse, riscăm totuși să trasăm două direcții în care se poate înscrie spectacolul de folclor al reproducerilor fidele.

Prima direcție, cea a reproducerilor fidele în plan formal și funcțional, va viza creșterea competenței folclorice a locuitorilor din mediile urbane. Acest spectacol va fi într-o anumită măsură replica unui muzeu care își propune, pentru un timp limitat, să facă exponentele „să trăiască", de aceea numai cu îngăduință va putea fi considerat spectacol, fiind mai aproape de demonstrație sau experiment. Creatorul său principal trebuie să fie omul de știință interesat de conservarea culturii populare *in vivo*, sau în ipostaze apropiate de această stare. Este nivelul unde ar fi indicat să se valorifice toate posibilitățile tehnice de înregistrare a sunetului și imaginii, unde ar trebui să se lucreze numai cu actori țărani și recuzită de artă populară autentică. În plus, acest spectacol va dispune de un număr mare de tehnici de explicitare prin coroborarea cărora se vor putea obține reproduceri de maximă acuratețe și fidelitate. În aceste condiții reproducerile de folclor pot fi prezentate în cadrul relațiilor lor sintagmatice și paradigmatice, în paralel cu evidențierea unor raporturi de asemănare și deosebire dintre cultura populară românească și alte culturi populare balcanice și europene. Într-un cuvînt, acest tip de spectacol va constitui nu numai o modalitate de difuzare a reproducerilor fidele de folclor, ci și una de comentare a sensurilor lor profunde.

A doua direcție în care se poate înscrie spectacolul de folclor al reproducerilor fidele este mai greu de schițat în cîteva cuvinte. În linii mari va încerca să pună spectatorii în fața unor situații și probleme specifice culturii populare, încurajîndu-i să acționeze prin răspunsuri specifice acestei culturi. Happening-ul este forma cea mai apropiată de ceea ce ar trebui să fie acest spectacol, cu diferența că happening-ul, axat pe o schemă directoare sumară, este o activitate deschisă, în timp ce spectacolul de

https://biblioteca-digitala.ro

folclor pe care îl imaginăm, pentru ca să nu-şi trădeze intenţia iniţială, trebuie să rămînă în proximitatea culturii populare.

Reproducerile fidele ale acestui spectacol nu vor viza planul formei sau al funcţiei, ci relaţia individ-folclor, care în cultura populară este o relaţie de tip participativ. Folclorul *nu poate fi privit* de un insider al său. În comunitatea tradiţională, o prezenţă pasivă este şi ca o formă de participare. În acest sens, un ceremonial de nuntă oricît de fidel ar fi reprodus pe scenă, atîta timp va cît ţine spectatorul ţintuit pe scaun, spectator care ştie ce se face la nuntă şi va şti încă multă vreme, este un act de reproducere fidelă nerealizat. Din punctul de vedere al participării, mai aproape de adevăr va fi spectacolul care, insistînd mai puţin pe reproduceri fidele în plan formal, va determina pe spectatori să se poarte ca la nuntă, în compania unor actori care să le dea sugestii şi să le creeze un montaj psihologic.

Între altele, acest tip de spectacol va trebui să ţină seamă de faptul că *variaţia este condiţia esenţială de existenţă a folclorului* şi, în consecinţă, că impunerea prin spectacol a unei anumite variante înseamnă nu numai stoparea procesului său variaţional, ci şi posibilitatea de a raporta la ea toate celelalte variante ale cîntecului. Consecinţele acestui fapt sînt incalculabile. În dorinţa de a reproduce cît mai fidel cîntecul vedetei preferate, cîntăreţul popular va asocia ideea de corectitudine la actul de creaţie care trebuie să fie interpretarea sa, constrîngere care reprezintă o gravă ştirbire a libertăţii cu care este tratat textul folcloric. Astfel, spectacolul ar trebui să aspire spre o mobilitate maximă, o soluţie la îndemînă putînd fi elaborarea unui număr de variante pentru fiecare spectacol, variante care să fie alternate spontan sau la cererea publicului. Un exemplu în acest sens îl poate constitui experienţa echipei itinerante *Il teatro campessino* [3], care, promovînd un teatru de avangardă cu caracter popular declarat şi demonstrat, manifestă, în timpul spectacolelor desfăşurate după o schemă directoare laxă, maximă permeabilitate faţă de nou şi improvizaţie, publicarea textului avînd loc după ce piesa a ieşit din repertoriu. Textul publicat capătă astfel o valoare documentară şi scuteşte spectacolul de anchiloza la care riscă să-l condamne servitutea faţă de text.

Spectacolul de folclor pe care încercăm să-l imaginăm va trebui să scoale publicul în picioare şi să-l împartă în două, făcînd din el spectatori şi actori, va trebui să-l atragă într-un joc a cărui miză este folclorul şi păstrarea deprinderilor specifice culturii populare. De fapt va trebui să devină o şcoală a performanţei folclorice, specific procesului de integrare a semnelor din cultura populară în cultura oraşului fiind adoptarea mai mult sau mai puţin corectă a semnificanţilor, modificarea semnificatului şi ignorarea funcţiei şi a ideii de participare.

O altă condiţie în funcţie de care trebuie imaginat acest spectacol este reconsiderarea conceptelor de spaţiu şi timp. Cine operează decupaje de spaţiu şi timp în fluxul vieţii cotidiene şi le apreciază cu detaşare de outsider obţine „un fel" de teatru. Tot ceea ce iese în afara decupajului

[3] Ileana Berlogea, *„Il teatro campessino", convorbire cu Luiz Valdez*, în „Secolul XX", (1976), nr. 186–187.

https://biblioteca-digitala.ro

este alb, tot ceea ce rămîne înăuntru este colorat, tot ceea ce este alb rămîne realitate, tot ceea ce este colorat devine ficțiune [4]. În interiorul ramei, în fictiv, spațiul și timpul se contaminează, devin la rîndul lor fictive, convenționale. Lumina care se stinge și se aprinde înseamnă o noapte, piramida de carton înseamnă un munte, spațiul și timpul se dilată, se comprimă,se poate întîmpla cu ele orice, cu excepția unui singur lucru: să-și recapete dimensiunile fizice reale. Spațiul și timpul convențional al spectacolului corespund concepției despre spațiu și timp al culturii care a produs spectacolul. Teatrul antic grec încifrează concepția despre timp și spațiu specifică momentului cultural, cinematograful concepția despre timp și spațiu a societății industrializate etc.

În aceste condiții, nu este firesc ca spectacolul de folclor la care ne referim să țină seamă de modul în care cultura populară concepe spațiul și timpul? Trebuie să recunoaștem că o piedică serioasă în această direcție o va constitui cunoașterea sumară a acestor aspecte. Etnologia și folcloristica nu și-au formulat încă într-o formă satisfăcătoare concluziile. Este sigur însă că scena italiană este improprie pentru prezentarea unui dans popular și că o scenă circulară ar fi mai potrivită. Cînd ne propunem să visăm însă putem renunța la modestie și minimă rezistență. Indiferent de momentul în care visul va prinde viață, spectacolul de folclor trebuie să aspire la un spațiu propriu, capabil să-i rezolve problemele specifice. O specie de spectacol modestă cum este circul beneficiază de multă vreme de acest privilegiu. O soluție la care a apelat spectacolul de folclor actual a fost evadarea din spațiile scenice clasice și investirea altor spații cu această calitate. Evadarea s-a făcut de multe ori înspre natură, cu rezultate mediocre însă, care, evident, nu pot fi explicate exclusiv prin inadecvarea spațiului natural. Avem motive întemeiate să considerăm că a conjuga termeni naturali cu termeni convenționali, fictivi este o operație riscantă. Apoi, în lumea teatrului partizanii scenei insistă asupra ideii că în spațiu închis este favorizat farmecul misteriosului și contagiunea mentală pe care o provoacă jocul și lumea lui **ca și cînd.**

Dacă admitem că spațiu optim pentru tipul de spectacol de care ne ocupăm este sala, atunci, din transformările novatoare la care a fost supusă, trebuie să reținem ceea ce ar putea să avantajeze materialul folcloric. Poate că ideea de simultaneitate ar putea fi redată recurgînd la scene triple, scene simultane, scene anulare, scene rulante, iar cele de varietate și mobilitate recurgînd la adîncimi reglabile, tehnici de ajustare virtuală a distanțelor, oglinzi mobile, pasarele etc. Spațiul trebuie să devină ceva proteic care să răspundă prompt la necesitățile de moment ale spectacolului [5]. O proxemică și o cronosemie a spectacolului nu există încă. Se comunică prin spațiu și timp, recurgînd la inspirație și intuiție. Un mod mai puțin subiectiv de considerare a problemei ar putea duce, cine știe, la reprezentarea plastică a ideii de *spațiu mioritic*, altfel decît prin văi și dealuri de carton. Poate că sala spectacolului de folclor este incinta în spirală imaginată de Corbusier, poate că alta neimaginată încă.

---

[4] Meyer Schapiro, *Some problems in the semiotics of visual art*, în „Semiotica", t. I (1969), nr. 3.

[5] *Le lieu théatral dans la société moderne*, îngrijită de Denis Bable și Jean Jacquot, Paris, Edition du centre national de la recherche scientifique, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideală ar fi însă o incintă unde să poată fi reprezentate simultan cît mai multe evenimente — reproduceri de folclor realizate eventual la grade de fidelitate diferite — care să se compună într-un amplu act de comunicare tip robinet. Într-un astfel de loc, ca dealtfel în lumea satului, spectatorul nu va putea participa la toate evenimentele ; va alege şi alegerea va fi uneori foarte grea ; va regreta condiţia sa limitată şi va reface un vis vechi al omenirii, ubicuitatea.

La rîndul său timpul spectacolului va trebui să fie stabilit în funcţie de ceea ce cultura populară recunoaşte ca timp de sărbătoare, iar durata trebuie să corespundă duratelor semnificative din aceeaşi cultură. O oră şi jumătate — două reprezintă un decupaj temporal străin pentru ea.

În sensul celor de mai sus, sau în forme pe care nu le imaginăm în momentul de faţă, acest spectacol, împreună cu replica sa muzeală ar trebui să contribuie la menţinerea competenţei şi performanţei folclorice, fără a-şi propune să orienteze cultura populară într-o direcţie sau alta, dar constituind modalităţi superioare de valorificare a folclorului în scenă, alături de mai modestul spectacol de folclor tip estradă...

III. ... care este bine să se dezvolte în continuare. Are incontestabile calităţi şi funcţii precise în planul divertismentului. În plus, a creat necesităţi, am spune uneori false necesităţi, pe care le rezolvă. Pînă aici am tratat cu îngăduinţă limitele sale şi o vom face în continuare, avînd în vedere că scopul pe care ni l-am propus este mai puţin analitic şi critic şi mai mult proiectiv.

Considerăm că acest tip de spectacol stă sub semnul fastului strălucitor, al exuberanţei debordante, al facilului spumos, toate cu un efect tonic şi relaxant. În situaţia în care va exista un spectacol de folclor al reproducerilor fidele, spectacolul de tip estradă va putea să scape de această obsesie şi va reabilita paietele, pasmanteriile sclipitoare, zîmbetele ostentative, coafurile pretenţioase care nu au nimic comun cu înfăţişarea castă a ţărăncii române. Prezenţa lor astfel autorizată va satisface gustul şi disponibilitatea pentru fast şi nu pentru orice fel de fast, ci pentru unul de o altă calitate decît cel cunoscut în cultura populară.

De asemenea, cînd va exista cadrul în care să fie promovat cîntecul popular neacompaniat, discret şi rafinat, va putea fi promovat şi şlagărul de muzică populară acompaniat zgomotos de o orchestră care concurează ca număr formaţiile simfonice ; iar vedeta de muzică populară, eliberată de obligaţia de a imita, îşi va legitima statutul de vedetă şi va înceta de a mai fi o falsă imagine arhetipală. La fel, dansatorii cu care ne-am obişnuit din spectacolul de folclor actual, prea virtuoşi şi prea exteriori, care dansează, nu joacă, vor putea să se grupeze şi regrupeze la infinit, cîte trei şi cîte şase, în cercuri şi linii paralele, nu neapărat cu faţa la sală, dacă va exista un loc unde să poată fi văzuţi oameni jucînd ca la horă sau ca la nuntă şi, mai ales, dacă se va putea ca spectatorii dornici să se prindă în joc cu ei.

Toate cele de mai sus exprimă o toleranţă maximă faţă de spectacolul actual, toleranţă care se bazează pe faptul că responsabilitatea sa scade în momentul în care există şi alte tipuri de spectacol. Demonstraţia noastră este în cele din urmă o pledoarie pentru posibilitatea de opţiune, cine vrea spectacol de estradă să meargă la spectacol de estradă, iar cine vrea să vadă cămăşi din cînepă, feţe arse de soare, voci aspre, jocuri în

https://biblioteca-digitala.ro

care participanții nu ridică piciorul pînă la un metru, ci atît cît pot sau atît cît se cuvine, să aibă și ei unde să se ducă.

Nu este mai puțin adevărat că preluat de profesioniști ai genului — scenografi care pot imagina mai mult decît acoperișuri cu țiglă de carton și scoarțe de artizanat, regizori care merg mai departe decît variația structurală cea mai simplă, dans, cîntec vocal, piesă cîntată de orchestră —, ar putea să devină altceva. Optimismul pe care îl manifestăm față de celelalte tipuri de spectacol este cu atît mai motivat în cazul acesta, unde există totuși o experiență de aproape patru decenii de spectacol de folclor și mai mult de un veac de spectacol de estradă.

În loc de concluzii, dezvăluim adresa mai mult sau mai puțin directă a studiului de față, prin care am încercat să sensibilizăm interesul celor care ar putea să contribuie la conturarea unor specii noi de spectacol de folclor. Pe de altă parte, punîndu-le în față un repertoriu de probleme nerezolvate, am încercat să pledăm pentru necesitatea unor experimente realizate în laboratoare și ateliere dedicate spectacolului de folclor, care să reunească oameni de cultură din toate domeniile [6].

[6] Prin faptul că acest articol se adresează unui public mai larg decît cel de strictă specialitate, motivăm prezența unor digresiuni și a unor explicații elementare, precum și retorismul anumitor pasaje.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MARGINALII LA UN TEXT CU SEMNIFICAȚIE ETNOISTORICĂ RECENT REEDITAT *

PAUL SIMIONESCU

Orizontul tematic cuprinzător și desăvîrșita erudiție a cercetărilor sale, iată principalele coordonate sub care se înscrie, în perspective largi de înțelegere, opera istoriografică a lui Gheorghe I. Brătianu, operă încheiată, din nefericire, cu atîția ani mai devreme decît s-ar fi cuvenit în mod firesc.

În spiritul acelui „enciclopedism" atotcuprinzător, caracteristic cercetărilor stăruitoare ale lui Nicolae Iorga, profesorul Gheorghe I. Brătianu a voit să cuprindă, în profilul preocupărilor și adîncimea analizei sale, o tematică istoriografică cu spectru larg, diferențiat și nuanțat; regîndind, în același timp, totul, nu numai prin mijlocirea tehnicilor de lucru tradiționale, cît mai cu deosebire prin insolite și înnoite considerente metodologice. Iată ceea ce a dat în plus prestigiu și siguranță desăvîrșită scrisului său. Studiile publicate pe parcursul celor aproape trei decenii și jumătate, dacă ar fi să conturăm doar unele puncte de reper detașate exemplificativ, au vizat, mai cu seamă, fie aspecte de adîncită semnificație a istoriei generale a Evului Mediu european și românesc, a unor realități de civilizație bizantină, a relațiilor socioeconomice pe care le-a presupus contactul cetăților italiene cu răsăritul european, fie unele momente sociopolitice ale României — momente surprinse, la rîndul lor, în context european — din pragul vremurilor de înnoire.

Rememorînd doar unele dintre principalele contribuții științifice — simple puncte de reper înșiruite cronologic pe itinerariul anilor activității sale pentru o imagine, fie ea și voalată, a strădaniilor împlinite — am remarca, mai cu deosebire : *Actes des notaires génois de Péra et de Caffa de la fin du treizième siècle* (1927); *Recherches sur le commerce génois dans la Mer Noire au XIII^e siècle* (1929); *Recherches sur Vicina et Cetatea Albă. Contributions à l'histoire de la domination byzantine et tatare et du commerce génois sur le littoral roumain de la Mer Noire* (1935); studii de istorie social-economică bizantină regrupate în volumul *Études byzantines d'histoire économique et sociale* (1938); binecunoscutul text în replică, intitulat, prin decalc, după apelativele savantului francez Ferdinand Lot *Une énigme et un miracle historique : le peuple roumain* (prima ediție

* Gheorghe I. Brătianu, *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, Edit. Eminescu, 1980, LXXVI + 295 p.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 113—118, București, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

publicată în 1937, a doua ediție, completată, publicată în 1942), judicioasă și strălucită pledoarie pentru teza formării și continuității poporului român în spațiul nord-dunărean ; *Origines et formation de l'unité roumaine* (1943) ; *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești* (1945) și, în sfîrșit, excelenta sinteză, publicată la peste un deceniu și jumătate de la moartea sa, *La Mer Noire. Des originès à la conquête ottomane* (1968).

Recenta reeditare a volumului *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești* nu trebuie privită doar ca simplă expresie a unui oarecare omagiu cuvenit, pe drept, autorului, savantului, celui care urmase cu autentică autoritate lui Nicolae Iorga la Universitatea din București și la conducerea Institutului de istorie universală.

Textul, în sine, se înscrie — prin însăși problematica enunțată — în suita acelor eforturi contemporane, de la noi și de aiurea, care mărturisesc pentru o mai lărgită înțelegere a documentelor istorice și etnologice, pentru o nouă tehnică și metodologie de lucru în orizontul intim al oricăror investigații istoriografice, pentru perspective de cuprindere multi- și interdisciplinare, pentru acel spor de acuitate în înțelegerea reconsiderării tuturor factorilor informaționali care vizează, într-un fel sau altul, cîmpul vieții sociale și istorice. Este ceea ce el însuși marca, într-un anume fel, în prezentarea pe care o făcea marelui istoric francez Marc Bloch :

„Evoluția științelor istorice, trebuie să recunoaștem o dată mai mult, urmează îndeaproape pe aceea a științelor naturii : era raționalismului și a pozitivismului au marcat pentru disciplina noastră epoca analizelor exacte și minuțioase ale textelor la care trebuia să se mărginească activitatea cercetătorului crescut în cultul metodelor infailibile ale criticii izvoarelor și a filologiei. Era nouă care discerne invizibilul și utilizează insesizabilul, care aservește undele și dezintegrează atomul ... pare că vrea să extindă cercetarea factorilor istoriei pînă la domeniul limitelor nesigure, totuși atît de reale ce caută, chiar în reacțiile subconștientului și ale influenței obscure a vieții cotidiene, explicația faptelor și instituțiilor și înțelegerea spiritului care i-a determinat înflorirea sau declinul " (« Revue historique du Sud-Est Européen », 1946).

Lucrarea lui Gheorghe I. Brătianu, așa cum pe bună dreptate observă și noul editor al textului în amplul studiu ce o prefațează, se impunea la data primelor ei confruntări, nu numai prin noutatea surprinzătoare a tratării temei (prin precizările lui Dimitrie Onciul se convenise, întrucîtva, că discuția asupra *valorii tradițiilor de oralitate în cîmpul cercetărilor istorice* era definitiv închisă), ci și prin înțelegerea — întocmai ca în unele lucrări ale lui Nicolae Iorga — a necesității integrării realităților, datelor locale în fluidul explicitărilor pe care le presupune orice istorie a spațiilor întinse, prin *comparații*, *analogii* și *paralelisme*.

Acest nou orizont ideativ, acest nou stil de lucru, asimilat investigațiilor istoriografice, regăsit și reînțeles și prin opera savantului român, reprezenta preluarea în fapt a unor concepte, direcționări și structuri metodologice pe care — încă de la sfîrșitul deceniului al treilea — școala de la Annales (cu deosebire prin opera celor doi corifei : Lucien Febvre și Marc Bloch) le recomandase și le făcuse cunoscute.

Așa cum mărturisea Emmanuel Le Roy Ladurie, școala grupată în jurul faimoasei publicații *Annales d'histoire économique et sociale*

https://biblioteca-digitala.ro

era profund influențată de ideea — încă de pe atunci apreciată — a interdisciplinarității (pentru care militase cu stăruință Henri Berr), de ideea sociologismului durkheimian care presupunea o înțelegere a istoriei dincolo de înșelătoarea stricteță a evenimentelor, în sfîrșit de ideile înnoitoare ale școlii franceze de geografie, reprezentată strălucit de Vidal de la Blache.

Gheorghe I. Brătianu cunoscuse și în limitele istoriografiei românești unele recomandări metodologice privind abordarea acestor tipuri diferențiate de documente — documente de oralitate — în semnificația lor paraetnologică, firește, recomandări făcute la un anume grad de înțelegere, cu totul altul decît acela pe care îl preconiza noua direcție istoriografică contemporană lui.

Oricum, Nicolae Bălcescu, B. P. Hasdeu, Al. Odobescu și N. Iorga — ca să amintim pe cei mai de seamă din perioada romantică și pozitivist postromantică —, fiecare în parte ceruse cunoașterea și studierea acestor documente de oralitate, atingătoare de istoria mai îndepărtată sau mai puțin îndepărtată a celor trei principate românești.

Fidel concepției sale privind valoarea documentară a creației populare, privind, cu alte cuvinte, necesitatea confruntării tradiției orale, acolo unde acest lucru e posibil, cu informația înscrisurilor istorice (arhive, cronici, memoriale etc.), Nicolae Bălcescu sublinia, de exemplu, caracterul bivalent al oricărei creații etnografice sau folclorice. Aceste creații fiind în paralel — după opinia lui —, atît expresia unor cazuri sau determinante istorice, cît și psihologice (ca mărturii ale unor realități și mărturii ale unui anume stil de interpretare). Altfel spus, nici investigația istoriografică n-ar fi posibilă prin omisiunea intenționată a folclorului, după cum, pe de altă parte, nici psihologia maselor populare n-ar avea înțeles fără urmărirea creației lor artistice.

Încadrarea sau circulația într-un spațiu geografic oarecare, mai cuprinzător sau mai puțin cuprinzător, a unor creații tradițional-populare presupune, după opinia lui Nicolae Iorga, o diferențiere care trebuie relevată, fiindcă, dincolo de orice similitudine, se resimte oricum nota specifică națională. « La vie populaire rassemble dans ses profondeurs souvent insondables des éléments pris à la vie historique, des éléments qui ne sont guère fossiles, qui conservent leur vie dans les formes coutumières traditionnelles... il fallait se plonger dans les profondeurs de cette vie populaire pour trouver les éléments supplémentaires nécessaires à donner à cette exposition non discontinue de l'histoire d'une nation » (N. I., *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*, t.I, Paris, 1926, p. X).

Este într-adevăr surprinzător cît de apropiate sînt aceste concluzii ale eruditului istoric, conturate cu cîteva decenii în urmă, de cele exprimate mult mai recent, din perspectiva teoretică a științelor etnologice. « L'adhésion d'un peuple à tel ou tel scénario mythique, à telle ou telle image exemplaire en dit beaucoup plus sur son âme profonde que nombre de ses exploits historiques » (M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970, p. 252).

Desigur, sînt anume distincții — de perspectivă — care, în mod obligatoriu, trebuie făcute. Pentru Gheorghe I. Brătianu esențială era utilitatea comparării documentelor cu legenda, cu mitul, pentru că în acest chip s-ar regăsi adîncit adevărul istoric ; pentru Mircea Eliade herme-

https://biblioteca-digitala.ro

neutica universului spiritual tradițional ar releva o lume nebănuită de semnificații pentru înțelesul trăsăturilor specifice comunităților etnice. Și într-un caz, și în altul, întoarcerea spre producțiunile tradiționale însemna o regăsire — de pe alte trepte de abordare — nu numai a unui univers fantastic de imagini, gînduri, credințe, simboluri, rituri, ci, cu deosebire, regăsirea acelui univers care umplea lacuna atîtor documente istorice.

Suita capitolelor volumului recent editat înglobează, în linii mari, următorul profil tematic: I. *Valoarea tradiției ca izvor istoric* (Tradiții istorice ale antichității: textele biblice, poemele homerice, întemeierea Romei; Tradiții istorice medievale: originile confederației elveține; poemele epice: Chanson de Roland, Nibelungenlied, Cantor del mio Cid; elemente istorice în folclorul balcanic, tradiția stăpînirii bulgărești la Cetatea Albă (începutul sec. XIV) în lumina documentelor. II. *Asăneștii* (Aromânii și Imperiul Asăneștilor; răspîndirea și vechimea elementului românesc din Balcani; Originea Asăneștilor și a mișcării lor; Vlahii dintre Balcani și Dunăre; Mișcări de populație în Peninsula Balcanică în sec. XIII și XIV; Evoluția Imperiului Asăneștilor. III. *Tradiția istorică a descălecatului Țării Românești* (Descălecatul și istoriografia română modernă). De la Xenopol la Hasdeu, Onciul și Iorga. Păreri recente: spre o reconsiderare a chestiunii descălecatului în lumina cercetării geografice. Critica și tradiția istorică; Temeiuri noi ale descălecatului; Starea politică și socială a românilor din Transilvania la sfîrșitul secolului al XIII-lea și consecințele ei asupra posibilității istorice a descălcatului. IV. *Tradiția ca izvor istoric.* Paralelismul în interpretarea izvoarelor istoriei elveține și a celor ale istoriei românești. Descălecatul Moldovei: istorie și legendă. Ciclul eurasiatic al legendelor descălecatului. Înțelesul politic al tradiției moldovenești. Întemeierea statelor românești în dezvoltare paralelă: formațiuni politice locale, anterioare descălecatului, în Muntenia și în Moldova și unificarea lor. V. *Moldova înainte de descălecat.* VI. *Tradiția istorică despre voievodatele românești din Transilvania* (Tradiția istorică a notarului anonim al regelui Bela; Povestirile istorice și epice ale Evului Mediu; Voievodatul Transilvaniei, originile și evoluția sa istorică în legătură cu tradiția istorică a notarului Anonim. VII. Anexe: *Izvoarele tradiției întemeierii statelor românești, Notă bibliografică* și *Rezumat cronologic.*

Întregul efort de cunoaștere al autorului mărturisea direct sau indirect necesitatea reconsiderării documentelor istorice și etnologice pe alte criterii metodologice, cu mult mai cuprinzătoare decît cele recuperate tradițional. „Vom pleca la drum cu alt spirit — spune Gh. I. Brătianu — mai puțin pornit spre îndoială, mai obiectiv, întemeiat nu numai pe regule și metode aplicate mecanic oricărui text și oricărei relațiuni, ci pe o considerare mai deplină a tuturor factorilor de informație și de viață istorică. Cu cît orizontul e mai larg, cu atît și pătrunderea în adîncime e mai rodnică" (p. 47). Prudența metodică a omului obișnuit cu critica severă a documentelor istorice, pe care le mînuia cu inegalabilă măiestrie, îl făcea totodată să considere, printre altele, în sensul exigențelor care se impuneau într-un atare demers: „Desigur asemenea mențiuni — cuprinse în produsele folclorice — trebuiesc folosite cu multă prudență, legătura între fapte și povestire fiind extrem de șubredă și

https://biblioteca-digitala.ro

depărtată în timp, supusă tuturor deviațiunilor și deformărilor inerente transmiterii orale. Nu astfel stau însă lucrurile în ce privește tradiția păstrată de izvoare scrise — la acestea autorul se referă în primul rînd — chiar dacă forma ce ne-a ajuns e mai nouă cu două sau trei secole decît evenimentele ce le relatează. Studiile [cuprinse în volum]... constituie o încercare de a reașeza într-o lumină mai favorabilă tradiția istorică despre întemeierea statelor românești, a cărei cercetare a înregistrat de un secol încoace fazele afirmațiunii și negațiunii, ale tezei ce îi dădea deplină încredere și ale antitezei care o respingea aproape în totalitatea ei" (p. 43).

Gheorghe I. Brătianu, în dezacord cu opinia constituită deja în istoriografia românească — la data primei editări a textului cărții —, reafirma plauzibilitatea descălecatului în Țara Românească (ca și în Moldova, dealtfel, unde starea lucrurilor era mai ușor controlabilă pe baza înscrisurilor documentare), considerînd că „a respinge — *ab ovo* — în totalitatea ei o tradiție istorică numai pentru faptul că unele din elementele ei au aspecte legendare" este o imprudență, rezultată dintr-o judecată simplificatoare. Cele două întemeieri de state românești se pot descifra în paralelismul lor, pe baza unor condiții, mai mult sau mai puțin, asemănătoare: „mici stăpîniri locale, cuprinse în sfera de influență a coroanei ungurești, pe urmă în aceea a hanatului tătăresc din Rusia de miazăzi, unite într-o singură formațiune politică de un element de conducere" (p. 147), coborît dinspre Transilvania. În acest sens ar trebui decriptată legenda vînătorii mitice a zimbrului de lîngă apa Moldovei, ca spor de prestigiu pentru noua domnie. Nobilimea românească din țara Făgărașului și a Maramureșului, prin căutarea unor noi așezări, ținea să-și păstreze vechile ei libertăți. Legendele, prin întîmplările „minunate" relatate, ridicau autoritatea noilor întemeietori de state (fie că e vorba de Negru Vodă, alias Radu Vodă de la Argeș sau de Dragoș), tot așa cum, odinioară, alte mărturii similare relatau întemeierea stăpînirii maghiare. Firește, precizează autorul în acord cu întreaga istoriografei românească, trecerea de peste munți a însemnat regăsirea pe meleagurile noi, a stăpînirilor locale, a străvechilor formațiuni de viață socioeconomice și politice.

Tradiția istorică a descălecatului cuprinde — așa cum rezultă din analiza autorului — trei elemente temeinice care o impun încă atenției cercetătorilor: a) autoritatea centralizatoare a domniei; b) autoritatea factorilor locali care au acceptat starea lucrurilor și care își păstrau, în fapt, rosturile în sfatul domnesc și în gospodărirea țării (un aspect esențial de viață, implicat obiceiului pămîntului, neconfirmat de vreo anume chartă); c) descălecatul din Transilvania și întemeierea statelor noastre dunărene — ca expansiune demografică a elementului românesc, ca mărturie neîndoielnică a creației românești în planul istoric și politic al vremii.

Lectura documentelor de oralitate — deși Gh. I. Brătianu se referea la o anume categorie de astfel de documente —, a celor care s-au constituit ca înscrisuri, formînd seria textelor numite cu un termen generic *tradiție istorică*, în cîmpul semnificațiilor istoriografice a constituit, la vremea editării lucrării, o adevărată insolită poziție teoretică și metodologică.

Astăzi, tematica investigațiilor istoriografice contemporane, tot mai diversificată, pe de o parte, multiplicitatea datelor interceptate

https://biblioteca-digitala.ro

din spectrul lărgit al fenomenelor de civilizație și cultură tradițională (inclusiv a celor regăsite *in situ*) au determinat, cum era și firesc, o nouă punere în discuție și noi încercări de comprehensiune a raportului interdisciplinar. Eforturile *etnoistoriei* sau *antropologiei istorice* se înscriu tocmai în această direcție, considerîndu-se că toate manifestările sufletului popular pot explora noi zone ale cunoașterii vieții sociale în genere, ale trecutului istoric în particular, oricîtă distorsiune a realității s-ar regăsi în cadrul documentelor de oralitate.

A reaprecia valoarea istorică a realităților cuprinse în structura datelor de oralitate (în opoziție cu ceea ce crezuse odinioară James Frazer despre ele, ca semne ale unei stupidități originare), înseamnă, înainte de toate, a schimba, cel puțin în parte, optica evenimentelor și realităților privite adeseori, pînă în pragul vremurilor noastre, doar prin ele însele.

Plusul de cunoaștere pe care îl propunea, la data primei editări a lucrării, Gheorghe I. Brătianu, se înscria în fapt unui nou imperativ epistemologic și etic, preluat mai tîrziu și de alți cercetători. Era vorba, în primul rînd, de acel imperativ care viza sensul descifrărilor inter- și multidisciplinare.

https://biblioteca-digitala.ro

CULEGEREA DE MUZICĂ POPULARĂ TURCEASCĂ A LUI BÉLA BARTÓK

Însemnări în legătură cu volumele : *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, by A. Adnan Saygun, edited by László Vikár, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, 432 p. și Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Edited by Benjamin Suchoff, with an afterword by Kurt Reinhard, Princeton University Press, 1976, 288 p.

TIBERIU ALEXANDRU

Cele din urmă rînduri scrise de Béla Bartók prietenului său Ioan Buşiţia din Beiuş, care ni s-au păstrat, se află pe o ilustrată, sau mai bine-zis pe un crîmpei de ilustrată, datată „Ankara, Légation de Hongrie, 18 nov. 1936". Se pot citi doar cele ce urmează : „Dragă Prietene ! Acum culeg cu fonograful aici, în mijlocul Asiei-Mici. Ultima dată am lucrat cu fonograful în 1917, în Dumbrăviţa de Codru. Atunci nu m-aş fi gîndit că urmarea... şi pe deasupra...". Este simbolic faptul că Bartók nu a scăpat din vedere să-l încunoştinţeze pe vrednicul său însoţitor în peregrinările atît de rodnice în rezultate ştiinţifice, pe care le-au făcut împreună pe meleagurile Ţării Bihorului, de cea din urmă cercetare de teren.

După culegerea de la arabii algerieni din Biskra (iunie 1913), aceasta este cea de-a doua culegere a lui de muzică, din Orientul Apropiat. Într-o conferinţă la radio, pe care a rostit-o în ziua de 11 ianuarie 1937, publicată ulterior într-o formă lărgită în revista „Nyugat" (XXX (1937), nr. 3, martie, p. 173—181), Bartók ne-a dat o seamă de amintiri, pline de pitoresc, despre culegere. Textul a fost publicat mai tîrziu în mai multe limbi străine ; în româneşte sub titlul : *O culegere de cîntece populare în Turcia*, în volumul de studii îngrijit şi prefaţat de Zeno Vancea : Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular* (Bucureşti, ESPLA, [1956], p. 81—96).

La invitaţia Casei de cultură Halkevi din Ankara, în urma sugestiei lui László Rásonyi, profesor de limba maghiară la Universitatea din Ankara, precum şi a muzicienilor turci Mahmud Ragıp Gazimihal şi Ahmed Adnan Saygun, a fost solicitat să întreprindă o călătorie în Turcia. Este posibil ca la această invitaţie să fi contribuit şi sfaturile lui Paul Hindenmith, aflat în acea vreme acolo, cu sarcina de a organiza cultura muzicală orăşenească după modelul apusean. S-a văzut cu el nu demult la Londra, după ce se întîlniseră la „Congresul pentru muzică arabă" de la Cairo, din 1932. Bartók se vădea muzicianul-învăţat cel mai indicat să dea îndrumările corespunzătoare în vederea culegerii pe temeiuri ştiinţifice a muzicii zămislite de popor, din care să se dezvolte organic o muzică cultă originală, naţională. Obiectul invitaţiei era concludent : să ţină

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 119—124, Bucureşti, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

la Ankara trei conferințe în legătură cu folclorul muzical, să colaboreze la un concert simfonic cu program maghiar și să întreprindă două expediții folclorice experimentale, în compania unor muzicieni turci, „pentru a vedea modul cum se face culegerea la fața locului".

Béla Bartók a sosit pe data de 2 noiembrie 1936 în Turcia. A zăbovit la Istanbul ca să vadă colecția de cilindri cu muzică populară a Conservatorului de muzică municipal. A admirat calitatea acustică a celor 65 de cilindri mari, înregistrați de casele „Columbia" și „His Master's Voice", cuprinzînd vreo sută și cincizeci de melodii, culese începînd din anul 1930, de la țărani aduși în acest scop din diferite ținuturi ale țării și, mai ales, de la muzicanți ambulanți. O scădere — ne spune Bartók — o constituie faptul că alegerea nu s-a făcut metodic : „În lipsa unei culegeri la fața locului (adică la sate), nu a putut nimeni să știe ce ar trebui înregistrat în *primul rînd* și în general *ce anume* trebuie înregistrat". Textele poetice nu au fost notate în timpul culegerii, lipsă iremediabilă, deoarece „nici turcii înșiși nu înțeleg din cilindri textul unora dintre aceste înregistrări".

La Ankara a sosit în seara zilei de 4 noiembrie. A ținut conferințele promise (publicate în același an de Halkevi, sub titlul : *Halk müziği Hakkında)* și a cîntat ca solist în concertul de muzică simfonică proiectat. Pe lîngă acest concert — repetat la o dată ulterioară — a susținut și un recital în cadrul legației maghiare. S-a îmbolnăvit și a fost silit să renunțe la prima expediție folclorică. A făcut-o însă pe cea de-a doua, după ce în prealabil a făcut cîteva înregistrări la Ankara, între 16 și 17 noiembrie, de la o femeie în vîrstă de 62 de ani (7 piese), de la o fetiță de 13 ani (6 piese) și de la un bărbat de 32 de ani (2 piese), cei doi din urmă originari din alte provincii ale Turciei.

Însoțitorul de nădejde al lui Béla Bartók a fost Ahmed Adnan Saygun, un emerit muzician : compozitor, dirijor și muzicolog, profesor de compoziție la Conservatorul din Ankara (născut în 1907). El a slujit de intermediar între cercetător și localnici și a notat spusele informatorilor. L-au mai întovărășit compozitorii Necil Kâzim și Ulvi Cemal, profesori la același conservator. Între 20 și 24 noiembrie a cules în zona orașului Adana din sudul țării, în apropierea frontierei cu Siria și a litoralului Mării Mediterane, în condiții anevoioase, peste 90 de melodii, de la membrii triburilor nomade de păstori Yürük.

După cum ne spune, Bartók a răspuns cu plăcere la invitația de a veni în Turcia, pe de o parte spre a lua un contact direct cu muzica populară a țării, iar pe de altă parte în speranța de a găsi unele similitudini între muzica din partea locului și vechea muzică maghiară, în căutarea unor dovezi asupra unei îndepărtate obîrșii comune. Nădejdea i s-a adeverit. Un venerabil bătrîn, om la 70 de ani, membru al tribului Ulas, i-a cîntat la Osmaniye un fel de baladă războinică, izbitor de asemănătoare cu un vechi cîntec popular maghiar. Variante ale acesteia le-a întîlnit și la alți informatori. A mai dat și peste alte cîntece mărturisind vădite afinități cu folclorul maghiar. În textul din „Nyugat", Bartók a pus față în față trei cîntece turcești cu variantele lor maghiare. Asemănările sînt izbitoare, dar nu întotdeauna deosebit de concludente. Într-o recenzie a volumului *Turkish Folk Music from Asia Minor*, publicat în revista noastră (nr. 2 (1977), p. 241—245), Ghizela Sulițeanu, cunoscătoare a folclorului muzical turco-tătar din România, își exprimă unele

https://biblioteca-digitala.ro

îndoieli asupra uneia din perechile de variante. Asemenea cercetări merită însă să fie continuate, lărgite şi adîncite, în vederea stabilirii adevărului.

Bătrînul din Osmaniye şi-a însoţit glasul cu un *kemençe* sau *kemane*, o vioară populară ţinută vertical în decursul cîntării (cum se ţine violoncelul), cu patru strune acordate ca vioara obişnuită, cu singura deosebire că coarda *mi* este acordată *re*. Aşadar o „drăsură dreaptă", „cu subţirea jos" sau „cu subţirea lăsată", cum numesc lăutarii noştri din Oltenia şi din Muntenia una din cele mai răspîndite scordaturi ale viorii. Aşa se pare că era acordată odinioară vioara din mîna lăutarilor noştri. O desluşim, între altele, din spusele lui Nicolae Filimon, în articolul său *Lăutarii şi compoziţiunile lor* (publicat în „Buciumul", nr. 311 din 21 noiembrie/3 decembrie 1864). Stilul de cîntare din *kemane* vădeşte o seamă de înrudiri cu stilul violonistic empiric al lăutarilor noştri. O atentă comparare, coroborată cu cercetări asupra stilului popular al vioriştilor din Iugoslavia, Bulgaria, Albania şi Grecia ar releva fără îndoială o seamă de înrudiri, alături de trăsăturile stilistice specifice fiecărui popor în parte.

Béla Bartók nu a fost mulţumit de rezultatele cercetării sale. Ne-o spune răspicat, cu binecunoscuta lui lipsă de cruţare faţă de sine : „...nu am reuşit să obţinem date cu amănunte precise, referitoare la melodii (cînd, de cine, unde se obişnuieşte să se cînte cîntecele respective, de la cine le ştiu ?). Nici chiar datele obţinute nu sînt certe, existînd adeseori contraziceri între ele" ; „...nu am reuşit în nici un fel să stabilesc dacă obişnuiesc să cînte mai mulţi *împreună* şi, în caz afirmativ, cînd anume" ; „nu am reuşit să auzim cîntec de femei" (lipsă importantă, de vreme ce femeile sînt cele mai credincioase păstrătoare ale tradiţiei, de unde necesitatea unor cercetătoare, absolut necesare în ţările sau ţinuturile locuite de musulmani, singurele în măsură să culeagă de la femei. De aici — adăugăm noi — caracterul oarecum artificial al colecţiei : vrînd-nevrînd Bartók a înregistrat de la bărbaţi cîntece de leagăn, bocete şi unele cîntece de nuntă, cîntate în chip firesc doar de femei) ; „adeseori nu am reuşit să notăm [textele] decît atît cît am izbutit să înregistrăm cu fonograful". Aşa fiind, culegerea care trebuia să fie un „model" oferit însoţitorilor turci, nu a izbutit în măsura dorită.

Din cele vreo 90 de melodii culese, vreo 20 mărturisesc un anume tip caracteristic, cu structură descendentă : melodia începe cu sunetul cel mai înalt spre a coborî treptat pe cel mai profund, totodată cadenţă finală. Scara lor este obişnuit dorică sau eolică, dar este posibil ca odinioară să fi fost pentatonică. În ele nu apare nici un fel de înrîurire arabă, doar arareori în ornamentaţie. În fine — adăugăm noi — ele sînt cu ritm şi mişcare libere *(parlando)*. Celelalte 70 de melodii nu au caracter unitar. Între ele se află unele cu ritm punctat, ritm cunoscut din materialul maghiar (dar şi din cel slovac şi românesc, *n.n.*).

Peste tot sînt cunoscute cîntece pentru ploaie, înrudite adesea şi ca text şi ca melodie cu „dodola" iugoslavă sau cu „paparudele" româneşti. Melodiile lor sînt cam la fel cu cîntecele şi jocurile de copii maghiare, slovace sau ale unor popoare vest-europene. Adăugăm că aşijderea sînt melodiile de paparudă din părţile Gorjului, cîntate de copii. Bartók ne informează, totodată, că a găsit melodii în ritm aksak, în „ritm bulgăresc", cum impropriu îl numeşte. În fine, Bartók subliniază că pentru

https://biblioteca-digitala.ro

întreg teritoriul turcesc, o culegere de 90 de melodii nu îngăduie concluzii definitive.

Dintr-o scrisoare trimisă de Béla Bartók lui Ahmed Adnan Saygun, datată Budapesta, 20 ianuarie 1937, aflăm că plănuia să publice culegerea în Editura Rózsavölgyi din Budapesta. Ea urma să aibe trei părți : I. Prefață și note în limba franceză, II. melodiile cu text și III. traducerea textelor în limba franceză (traducere făcută de A. Adnan Saygun). Evenimentele politice în desfășurare, izbucnirea războiului și emigrarea autorului în S.U.A. au zădărnicit realizarea acestui proiect.

Lucrarea a văzut lumina tiparului postum, în 1976, în două ediții paralele, una tipărită la Budapesta, sub îngrijirea lui A. Adnan Saygun și cealaltă la Princeton, sub îngrijirea lui Benjamin Suchoff, cu o postfață de Kurt Reinhard, bun cunoscător al muzicii turcești. Sînt două versiuni ale aceleiași lucrări, cea tipărită în S.U.A. fiind cea de pe urmă, predată spre păstrare bibliotecii Universității Columbia la data de 1 iulie 1944. Ele se întregesc de minune, oferind cercetătorului un foarte bun instrument de lucru.

Lucrarea constă dintr-un studiu introductiv al autorului, ceva mai amplu în ediția americană, cuprinzînd, după un cuvînt înainte, date privitoare la structura melodiilor, unele particularități ale interpretării, terminologia, date despre unii informatori și explicarea semnelor diacritice muzicale folosite. În ediția maghiară, după terminologie urmează o seamă de însemnări privitoare la texte (ortografie, relația text-melodie, concluzii), apoi lista satelor și a cîntăreților, urmată de explicarea semnelor diacritice. Pasagiile referitoare la texte se află în ediția americană ca preambul al textelor propriu-zise, într-o formă oarecum deosebită. A doua parte a lucrării o constituie exemplele muzicale, melodiile, scrise în ediția maghiară de A. Adnan Saygun, iar în ediția americană de Jenö Deutsch, un credincios colaborator al lui Bartók. Sînt cu totul 87 de melodii, orînduite în 20 de clase, dintre care 12 clase (cuprinzînd 49 de melodii) în *parlando*, 5 clase (cuprinzînd 12 melodii) în *tempo giusto*, o clasă (cu 4 melodii) cu structură motivică, o clasă (13 melodii) cu structură nedeterminată și o clasă (9 melodii) cu piese instrumentale, cîntate din *kemençe* (sau *kemane*) și din *zurna-davul*. Transpuse ca să se încheie cu finala *sol*, melodiile sînt clasate după cunoscuta metodă a lui Bartók, ținînd seamă de numărul rîndurilor melodice și de structura metrică a acestora. Sistemul — ca oricare altul — prezintă unele deficiențe : variante melodice indiscutabile pot apare în clase diferite. În plus — ne-o spune A. Adnan Saygun — marea labilitate a melosului turcesc îngăduie prefacerea unei melodii *parlando* într-una în *tempo giusto* și viceversa, de unde clasarea unor variante în clase diferite. Pe deasupra, prin forța lucrurilor, o atare clasificare nu poate să țină seamă de funcția diferitelor cîntece culese. Cîntece propriu-zise sînt amestecate cu cîntece de joc, cu cîntece rituale pentru ploaie, cu cîntece de leagăn, cu felurite cîntece ceremoniale de nuntă etc. În ediția americană, după melodiile propriu-zise urmează un apendice cu 5 melodii, 4 maghiare și una sîrbocroată, cu trimiteri la melodiile turcești înrudite. În ediția maghiară se află, în schimb, 14 melodii maghiare, drept variante ale unor melodii turcești (fără trimiterile de rigoare). Dintre acestea doar trei se află în ediția americană — cea din urmă redactare a lucrării de către autor. În schimb, din ediția maghiară lipsesc două din me-

https://biblioteca-digitala.ro

lodiile publicate în ediția americană. Urmează în ediția maghiară nouă melodii culese de Bartók (pe care însă din diferite motive nu le-a pus pe note), în transcrierea lui A. Adnan Saygun, ceea ce sporește numărul melodiilor turcești publicate la 96. Exemplele muzicale sînt urmate în ediția americană de note referitoare la melodii, cu o seamă de observații ale autorului, unele deosebit de importante. A. Adnan Saygun nu a avut la îndemînă aceste note și, în consecință, ediția maghiară este văduvită de ele. Ultima parte a lucrării lui Bartók o constituie textele poetice, în turcă (după notarea lui A. Adnan Saygun) și în traducere engleză de d-ra Samira B. Byron, în ediția maghiară, și de d-na G. Kresz în ediția americană.

Aportul lui Ahmed Adnan Saygun la elaborarea ediției maghiare este deosebit de important. Foarte bun cunoscător al muzicii țării sale, dînsul ne dă o seamă de indicații prețioase asupra refrenelor, interjecțiilor muzical-literare care preced rîndurile melodice, le urmează ori le întrerup firul, lărgindu-le; despre „uzun hava", adică despre „cîntecul lung", denumire care se dă cîntecelor cu ritm și mișcare libere, cu structurile sale caracteristice; despre caracterul modal al muzicii populare turcești ș.a. Ample și pertinente comentarii întregesc studiul introductiv al lui Bartók și îi lămuresc pas cu pas transcrierile muzicale. Într-un capitol separat, A. Adnan Saygun se ocupă de diferitele categorii ale folclorului muzical turcesc și despre principalele instrumente muzicale : *keman (kemane, kemençe)*, *ırızva* (instrument cu coarde ciupite, din marea familie a tamburului), *zurna*, *davul* și *deblek (darbuka)*.

Postfața lui Kurt Reinhard la ediția americană aduce, la rîndul ei, o seamă de folositoare date în legătură cu cercetarea științifică a folclorului muzical turcesc, supunînd activitatea desfășurată de Bartók la o scrupuloasă și judicioasă analiză. Trebuie menționat, totodată, aportul muzicologului american Benjamin Suchoff, îngrijitorul lucrării, cu precizările, adnotările și îndreptările pe care le aduce în prefața volumului.

În „Nyugat", Bartók scria cele ce urmează : „O trăsătură specifică este faptul că gama cu interval de secundă mărită cu caracter oriental (arab?), atît de răspîndită în întreaga Peninsulă Balcanică, este complet necunoscută în satele turcești din regiunea Adana. Dacă nu de la turci, atunci de unde, de la cine a putut ajunge în Balcani acest fel de gamă?". Nu știm la ce gamă anume se referă Bartók. Secunda mărită este într-adevăr foarte rară în culegerea sa, dar nu lipsește cu desăvîrșire. Melodia cu nr. 55 a, de pildă, culeasă de Bartók în Çardak (Osmaniye), așadar în zona orașului Adana, este clădită pe un mod cromatic cu secundă mărită între treapta a doua și a treia (cromaticul 2, după clasificarea lui Gh. Ciobanu). Aceeași scară o găsim și în melodiile nr. 43 b și 43 d (aici foarte clară doar în a treia strofă melodică), culese din aceeași localitate. Cît privește înrîurirea muzicii turcești asupra țărilor din Balcani, nu trebuie scăpată din vedere muzica orășenească orientală, cultă și de divertisment, în care modurile cromatice sînt frecvente.

În „Nyugat", Bartók mai scrie că „...nicăieri nu am găsit nici un fel de urmă a melodiilor de genul așa-zisei « hore-lungi »". Ulterior și-a dat seama că există totuși una. Este vorba de melodia instrumentală, cîntată din *zurna-davul*, intitulată „Bozlak uzun hava". Este melodia cu nr. 62, din clasa XX (piese instrumentale). În ediția maghiară ca

https://biblioteca-digitala.ro

poartă din greșeală nr. 60 (este vorba de o eroare în numerotarea melodiilor: 60 în loc de 62 și 62 în loc de 60). Este, într-adevăr, o variantă a „horei lungi" maramureșene și, implicit, a doinei propriu-zise. Bartók nu și-a dat seama de la bun început că este așa din pricina acompaniamentului *giusto* al tobei, pe care se așterne cîntarea liberă a zurnalei (fenomen frecvent în muzica orientală). Melodia nu este însă nici „Bozlac" și nici „Uzun hava" — ne-o spune A. Adnan Saygun. Ea nu are nimic comun cu muzica proprie regiunii Çukurova, unde a fost culeasă. Cei doi muzicanți aparțin tribului Abdal, considerat — poate greșit, spune A. Adnan Saygun — drept trib țigănesc. Fie că melodia au învățat-o în altă parte, fie că această melodie s-a infiltrat în Çukurova de pe alte meleaguri. Folclorul turcesc păstrează alături de moșteniri ancestrale și vestigii ale unei străvechi culturi anatolico-egeene. Problema unor înrudiri cu „Cîntecul lung" românesc și cu cîntecele epice ucrainene nu poate fi soluționată decît în urma unor minuțioase cercetări în toate aceste muzici — conchide învățatul turc. Prezența unei melodii de acest fel în folclorul turcesc poate fi explicată — scrie Bartók — printr-o infiltrare din teritoriile perso-arabe, dar nu și în România și Ucraina, de vreme ce lipsește din materialul bulgăresc și sîrbocroat. Cercetările au dovedit însă existența unor melodii de acest gen în folclorul tuturor popoarelor din Balcani, dar și în întreg Orientul Apropiat, în republicile din partea de miazăzi a U.R.S.S., în India, Indochina, Indonezia, în Tibet, în unele regiuni din China de miazănoapte etc. Această constatare ridică alte întrebări: Este vorba de o uriașă răspîndire a unui anume tip de cîntare? S-au zămislit de popoare diferite cîntări asemănătoare? Sau, în fine, este vorba de asemănări fortuite, datorate caracterului recitativ al melodiilor de acest fel, jocului atracțiilor dintre sunete, preferința acordată unora din ele, de unde întorsături melodice caracteristice și cadențe similare? Doar laborioase și îndelungate cercetări vor putea da, poate, răspuns acestor întrebări.

Existența unor melodii turcești înrudite cu doina propriu-zisă a românilor a fost dovedită și de către Constantin Brăiloiu. La 5 septembrie 1936, așadar cu două luni înaintea lui Béla Bartók, a cules și înregistrat cu fonograful, la Istanbul, două „cîntece de drum", de la Soliman Aircurt, 42 de ani, din Karacoćeni și Hüssein Balzade, 20 de ani, din Maćka-Trebizonda (vezi fonogramele 4 607 și 4 608 din colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice). Adăugăm că denumirea „iol havasi" (cîntec de drum) aduce aminte de cîntecul „de ducă", cum i se zice uneori „cîntecului lung" oltenesc, alături de similitudinile dintre aceste două cîntece turcești și doina propriu-zisă românească.

Și alte melodii din colecția de folclor turcesc a lui Bartók prezintă unele analogii cu diferitele subtipuri ale doinei propriu-zise, precum și cu alte specii ale muzicii noastre populare (a se vedea, în acest sens, melodiile nr. 21 a, 37, 43 b, 43 c, 43 d, 46 și altele). Culegerea merită o foarte atentă cercetare a specialiștilor noștri.

Pentru toate acestea, apariția acestor două volume, care — repetăm — se întregesc de minune, este mai mult decît binevenită. Ne simțim datori să aducem prinos de recunoștință lui Béla Bartók — de la a cărui naștere pe pămînt românesc s-a scurs un veac — precum și tuturor celor ce s-au ostenit să ne pună la îndemînă această însemnată lucrare a lui.

https://biblioteca-digitala.ro

RADU OCTAVIAN MAIER, *Arhitectura țărănească în vestul țării*, Arad, Comitetul de cultură și educație socialistă a județului Arad, 1979, 80 p. + 163 ilustr.

Arhitectura populară, cu rădăcini multimilenare în întregul spațiu al plaiurilor românești, unde înregistrăm o continuitate neîntreruptă pe vechile vetre geto-dace, constituie un vast cîmp de cercetare arheologică, istorică și etnografică în năzuința de a determina cu mai multă precizie originile și natura materialelor, tehnologiile adecvate, categoriile de construcții cu destinațiile lor legate de viața materială și spirituală a poporului, valorile lor utile și artistice, stilul, proporțiile, decorul, însușirile generale și cele zonale, particulare. Experiența constructivă populară, desfășurată de-a lungul multor veacuri succesive, în care s-au sintetizat însușirile mediului geografic și ocupațiile productive, îndelungatul curs complicat al istoriei noastre dramatice, dar și capacitatea de luptă și de creație a acestui popor, oferă cercetărilor un vast domeniu de analiză științifică cu valoroase realizări tehnice și estetice perene, cu însușiri etnice originale, care constituie aportul civilizației și culturii poporului român la tezaurul civilizației și culturii universale, fiind totodată domeniu de cunoaștere și izvor de inspirație pentru creațiile actuale și pentru cele viitoare.

La acest aport de cunoaștere tot mai amplu și mai rodnic în ultima vreme, se înscrie și cel depus de cercetătorul Radu Octavian Maier și consemnat sintetic în lucrarea intitulată *Arhitectura țărănească în vestul țării*, publicată de curînd sub auspiciile Comitetului de cultură și educație socialistă a județului Arad și a Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă din același județ. Cu rezumate în limbi străine, glosar și bibliografie selectivă, cartea cuprinde și un important număr de ilustrații cu schițe de planuri și cu fotografii.

Într-un stil concis, uneori chiar laconic, presărat cu mulți termeni din graiul popular, autorul consemnează rezultatele analizelor sale efectuate pe teren în peste două sute de localități din județele Arad, Cluj și Bihor, avînd drept obiectiv esențial complexul etnografic — *așezare-locuință* — și încercînd să fixeze într-o lucrare de sinteză coordonatele esențiale ale acestei „importante laturi a spiritualității românești".

Folosindu-se de documentele arheologice, istorice și etnografice de specialitate, autorul merge cu eforturi repetate la realitatea concretă, acolo unde este izvorul principal și esențial al cunoașterii etnografice. El analizează din perspectiva istorică însușirile acestui fenomen complex, reliefînd atît particularitățile zonale exprimate în structura satelor, a gospodăriilor și în evoluția tipologică a locuințelor, dar și unele însușiri generale ale artei constructive la români, concretizate și aici.

Spațiul larg al cercetării în zonele Aradului, Clujului și Bihorului, cu relief geografic foarte variat — de la șes la munte —, oferă o mare diversitate tipologică de așezări, gospodării și locuințe, o remarcabilă diferențiere a materialelor de construcție și, implicit, a tehnicilor constructive. Autorul notează, după tipologia elaborată de etnograful Romulus Vuia, sate de păstori și meșteșugari cu gospodării izolate în zonele de munte, sate cu gospodării răspîndite, frecvent întîlnite în toate cele trei județe, sate îngrămădite în zonele agricole din cîmpie, apoi satele alungite de-a lungul drumurilor, cele geometrizate prin măsuri administrative etc. În toate aceste zone distincte, studiul se referă la structura specifică a așezărilor, la diferitele categorii de construcții și la modul amplasării lor în gospodării, la materialele și tehnicile folosite în construcții, la tipologia locuinței și la structura interiorului său, la sistemele decorative aplicate în arhitectură, cu scopul principal, mărturisit, de a demonstra „unitatea arhitecturii populare românești".

Pentru zonele de cîmpie, cu sate agricole compacte, predomină sistemele constructive pe schelet din lemn, cu furci înfipte în pămînt și garduri din nuiele căptușite cu lut, cele din lut turnat cu furca în straturi succesive ori din pămînt bătut cu maiul în cofrag din scînduri groase, sau cele din chirpici — văioage — din lut amestecat cu paie, turnat în forme și uscat la soare.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 125—129, București, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

În zonele de deal și de munte au predominat construcțiile din lemn — bîrne orizontale dar și verticale, rotunde sau cioplite, încheiate în sisteme diferite — cheutori românești, nemțești, în căței sau în șoși, în care arta constructivă populară, de îndelungată tradiție, a realizat valori artistice deosebit de prețioase.

Acoperișurile construcțiilor din trecut — în două sau în patru ape — aveau învelitoare din goz, paie, stuf sau șindrilă, în pante înalte, abrupte, pentru a înlesni scurgerea apelor din ploi și zăpezi și a asigura o durabilitate convenabilă pentru materiale perisabile prin natura lor. În toate cele trei mari zone teritoriale prezentate, autorul stăruie asupra structurii interiorului locuinței, prezentînd sistemele de încălzire, mobilierul, țesăturile, decorul din ceramică și pictură pe sticlă, ustensilele de uz casnic etc., subliniind ambianța artistică cuprinzătoare din aceste interioare, printre care unele adevărate colecții de valoare muzeală.

Se prezintă evoluția sistemelor de îngrădire, cu accente adecvate în prezentarea părților din stejar masiv, cu ornamente bogate realizate prin dălțuituri, și ni se relatează fenomenul interesant al construirii pivnițelor din satele cu podgorii — într-un singur loc, sub malurile din preajma satelor — cu peste 500—600 exemplare la Bursuri și 101 la Păulești, pivnițe în care se păstrau inventarele folosite la vinificație și butoaiele cu recolta, unde se mai practică încă obiceiul „ușilor deschise", la pivnițele fără închizători secrete și fără lacăte trecătorii avînd astfel posibilitatea să intre și să guste din produse, fără să facă pagube sau stricăciuni.

Un interes deosebit prezintă capitolul consacrat elementelor și tehnicilor decorative — aplicate în arhitectura laică și în cea bisericească, atît cea tradițională a decorului la construcțiile din lemn, cît și la cea mai nouă — în care persistă elemente arhaice fundamentale: soarele, pomul vieții, crucea, dintele de lup, fringhia, imaginile antropomorfe, zoo- și fitomorfe, stilizate, alături cu formele geometrice, toate în combinații numeroase și în sinteze decorative traco-dace, mediteraneene și orientale, cu un larg cîmp de manifestare artistică bogată și originală, care împodobeau părțile constructive ale bisericilor și caselor, ferestrele, detaliile acoperișurilor, stîlpii caselor și ai porților, unele părți ale grajdurilor, ca și mobilierul și obiectele de uz curent din interior.

Pentru ultimele decade sînt subliniate schimbările generale și profunde, prezența materialelor industriale — cărămida de fabrică, betonul, țigla, faianța și ceramica în culori etc. — saltul de la 2—3 la 5—6 camere de locuit și amenajările interiorului cu mobilier de oraș, cu aragaz, mașină de spălat, frigider, televizor, radio etc., adică saltul impresionant către arhitectura și amenajările oferite de civilizația urbană, „o evoluție esențială, trecînd de la tipul tradițional la cel actual, mult mai frumos și mai confortabil, menit să satisfacă noile condiții de viață ale țăranului român, nevoile sale fundamentale cu noi concepții mult mai evoluate decît cele anterioare" (p. 41).

Drept concluzie sînt consemnate unele observații și propuneri la ceea ce trebuie luat în considerare pentru eforturile actuale de sistematizare a spațiului rural, acțiune care se cere întemeiată pe cunoașterea aprofundată a structurilor etnografice tradiționale — sate, gospodării și locuințe —, a valorilor autentice care trebuie integrate în marele efort constructiv actual, în ceea ce are fiecare zonă ca pozitiv, original și valoros din punct de vedere artistic.

Sub rezerva remedierii uneia dintre lipsurile acestei lucrări, și anume consemnarea precisă a dimensionărilor și a raporturilor între părțile componente ale construcțiilor cu specificarea regulilor practicate în armonizarea remarcabilă a volumelor — temelie, corp, acoperiș —, care asigură aspecte monumentale unor construcții modeste, realizate din materiale elementare, ca una dintre însușirile fundamentale ale tradițiilor constructive populare, lucrarea lui Octavian Maier se înscrie în seria celor destinate să ofere materiale de studiu și surse de meditații și de inspirații arhitecților și proiectanților noștri de astăzi și celor viitori.

Nimeni nu se va mai întoarce la lut, lemn și paie, dar toți proiectanții și constructorii trebuie să se aplece la studierea aprofundată a regulilor aplicate în proporționarea volumelor și la cele stricte ale integrării decorului, dacă doresc să asigure calități estetice lucrărilor lor.

Gheorghe Focșa

NICOLAE DUNĂRE, *Ornamentică tradițională comparată*, București, Editura Meridiane, 1979, 160 p., 40 planșe ornamentale, 82 fotografii și diapozitive color

În literatura românească de specialitate s-au manifestat numeroase preocupări de sistematizare, de interpretare și de clasificare. Cele mai multe din aceste demersuri teoretice datează, îndeosebi, din ultimele 4—5 decenii.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea lui Nicolae Dunăre valorifică critic un vast material de teren, muzeologic și bibliografic românesc, european și extraeuropean, interpretat în lumina teoriei materialist istorice. Se reliefează faptul că în procesul îndelungat al muncii (în care s-a făurit pentru întîia oară o adevărată relație subiect-obiect), *subiectivitatea estetică constituie o formă evoluată și specific modificată* a relației subiect-obiect. Bogatele materiale care i-au stat la dispoziție i-au permis, deci, autorului, să releve că *facultatea creației artistice și a plăcerii estetice nu sînt însușiri înnăscute ale spiritului uman*. Datele arheologice, cultural-istorice și etnologice — românești și din cuprinsul altor culturi — ilustrează că *acestea sînt aptitudini apărute pe o treaptă determinată* a dezvoltării social-istorice. Cu alte cuvinte, *structura esteticului* își află dezlegarea în geneza sa, în multiplicitatea activităților spirituale originare, din care s-au diferențiat simțul artistic și creația artistică.

După ce, în *Prolegomena*, argumentează însemnătatea cercetării ornamenticii în perspectivă etnologică, beneficiind de un cuprinzător material bibliografic, stăruie asupra uneia din cele mai importante probleme din domeniul artei populare : *forma* în creația plastică tradițională, problemă primordială datorită vastei sale aplicabilități teoretice și practice în antropologia social-culturală, în etnologie, etnopsihologie, în estetică, în istoria artelor plastice, în creația plastică artizanală contemporană. De unde și rolul funcției ce a revenit întotdeauna *năzuinței formative* ca factor stilistic de o inegalabilă eficiență. Faptul că *formele* ce aparțin creațiilor cultural populare (tradiționale și contemporane) definesc un act de intenție specifică valorilor estetice ale sensibilității, necesitatea formei nu contravine *sentimentului de libertate* pe care-l manifestă făuritorii populari ai acestor bunuri de cultură.

În tratarea *elementelor constitutive ale decorului tradițional* : a) *materiale* întrebuințate, cu posibilități diferite de valorificare în arta plastică populară ; b) *tehnicile decorative* ; c) *funcția socială* a ornamentației ; d) *semantica* ornamentelor, reținem constatarea că ultimele două sînt fenomene suprastructurale. În lumina acestora, ornamentica reflectă *(în modalități specifice artei populare)* lumea înconjurătoare, natura și viața, ocupațiile tradiționale, obiceiurile locale, contactul cu alte zone etnografice și cu alte naționalități sau popoare etc.

O deosebită luare aminte ne-a atras obiectivitatea și caracterul cuprinzător al prezentării contribuțiilor aduse la clasificarea ornamentelor de către cercetătorii români, de cercetători din majoritatea țărilor europene, precum și din alte continente. De la fiecare se reține o latură pozitivă, iar prin însumări succesive, selecționate cu competență și respect față de aportul fiecăruia, autorul izbutește să construiască o clasificare de valoare internațională, în funcție de cinci criterii sau parametri : morfologic, structural, semantic, istoric și geografic. Clasificarea *morfologică* diferențiază ornamente geometrice, liber desenate și mixte. Din punct de vedere *structural*, ornamentele pot fi : omogene sau eterogene, unilaterale, bilaterale, alternante, dense sau dispersate, simetrice, asimetrice sau acentrice, centrale, principale, periferice, secundare sau complementare etc. Clasificarea *semantică* diferențiază ornamente abstracte (sau abstractizate), concrete (sau realiste) și ornamente simbolice (mitologice, folclorice, religioase, emblematice etc.). Deosebit de bogată este gama ornamentelor concrete clasificate astfel de către autor : cosmomorfe, geomorfe, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, skeomorfe și sociale. Prin prisma altor criterii, cele deosebite în funcție de *criteriul istoric*, pot fi : tradiționale, de tranziție sau contemporane ; pe cînd cele considerate după criteriul geografic au fost divizate în : aborigene (autohtone), alogene (împrumutate), precum și ornamente ori modalități decorative cu o largă răspîndire geografică. Această clasificare a fost adoptată, între timp, în chestionarele pentru Atlasul etnografic al României, precum și la al IX-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice (Chicago, 1973), fapt ce-i atestă pe deplin valabilitatea teoretică și practică. Aceste diviziuni sînt amplu analizate și comentate comparativ în capitolele *Morfologie și structură ornamentală, Semantică ornamentală și alte grupări ornamentale*.

Din aceste ultime capitole, desprindem cîteva din constatările de interes etnologic și etnoestetic mai general : a) structura decorativă tradițională și contemporană (elemente, motive și compoziții ornamentale) ; b) lichidarea confuziei dintre forma stilistică și conținutul tematic, dintre tipul de stilizare (geometric, liber desenat, mixt) și clasificarea semantică (tematica sau conținutul reprezentărilor) ; c) poligeneza stilului geometric tradițional (la toate popoarele europene, în toate continentele), ca expresie incontestabilă a unor plăsmuiri străvechi, universalitatea unor asemenea forme fundamentale ale ornamenticii tradiționale dezvăluind însăși *unitatea psihologică și spirituală a umanității* ; d) considerarea structurală a ornamentelor oferă cu mai multă înlesnire sublinierea unor nuanțe etnice, zonale, sau de la epocă la epocă, în ansamblul aceleiași morfologii sau al aceluiași conținut tematic ; e) deși sînt supuse unui proces dialectic inerent, încît din timp în timp substructurile ornamentelor pierd sau dobîndesc anumite componente, acestea nu-și modifică de fiecare dată în mod sensibil *structura specifică*, nici statutul și măsura ce caracterizează *fondul principal ornamental*, adeseori *calitățile lor esențiale supraviețuind* secole sau chiar milenii de-a rîndul ; f) statornicia constatată se explică îndeosebi

https://biblioteca-digitala.ro

prin *caracterul comunitar* al ornamenticii populare, conturat în cadrele unui *cod* integrator de *norme* sau *canoane*, cristalizate și acceptate ca atare în sînul unei comunități, etnii sau grupări de etnii ; caracterul general comun și străvechi al unor structuri psihologice, mitologice și artistice, exprimat prin ornamente ca *mîna* (cu cinci, mai rar cu șase degete), semnificînd binecuvîntare, apărare etc., *mîna cu pruncí* etc., din Orient, lumea greco-romană, carpato-balcanică și pînă în nordul Europei ; tot astfel, reținem interpretarea complexă a compoziției polisemantice *cavalerul trac, danubian, carpatic, baltic*, în arta noastră populară constituind un decor spectacular întemeiat pe un cert fond mitologic autohton (aflat într-o corelație figurativă traco-greco-romană), caracterizat printr-o incontestabilă *continuitate etnoculturală și artistică populară*.

Menționăm, doar, și alte remarcabile reprezentări ornamentale, simbolice, de un mare interes etnogenetic : soarele, vîrtelnița, brăduțul (simboluri ale fertilității și bărbăției), arborele vieții (simbol al „tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte"), șarpele casei și trifoiul cu patru foi (apotropaice), pomul cunoașterii, evidențiind o unitate semantică eurasiatică, exprimată în numeroase variante morfologice și structurale regionale.

Mesajul etnopsihologic și etnocultural al ornamentelor este întregit de corelația acestora cu *o bogăție de nuanțe cromatice* prin care creatorul popular dezvăluie o seamă de semnificații etnologice și magice, cărora autorul le acordă un larg spațiu *(ornament și culoare în decorul tradițional)*.

Din concluziile acestei valoroase sinteze etnologice și etnoestetice, reținem : statutul și rolul stilului ornamental care conferă creațiilor plastice populare o remarcabilă *unitate și originalitate etnoculturală* ; *realismul ornamenticii* (cercetarea comparativă dezvăluie conținutul realist al decorului, chiar și atunci cînd, cu ocazia transpunerii unor ornamente mai vechi, creatorii nu mai reține semnificația lor inițială) ; *caracterul dinamic al ornamentației creației ornamentale* (datorită izvoarelor multiple și diferite de inspirație, exprimat cu deosebire prin lupta pentru întîietate între tipul de desen liber și cel al stilizării geometrice).

Plecînd de la multiplele situații luate în considerare (de pe teritoriul României, din cuprinsul continentului nostru, din contextul eurasiatic, de la popoarele aborigene din celelalte continente, ca și din paleolitic pînă în contemporaneitate), autorul constată, pe drept cuvînt, că pragmatica, semantica și sintactica ornamenticii exprimă : a) ideea de *unitate* psihologică a omului și popoarelor ; b) *continuitatea* fondului principal semantic al simbolurilor exprimate ; c) *dezvoltarea* continentală, regională sau etnică (diversitatea, augmentarea, stilizarea sau discontinuitatea semantică și funcțională) a decorului popular ; d) o strînsă corelație dintre polimorfismul, pluralismul semantic și poligeneza ornamenticii, fundamentînd polivalența ornamenticii populare în diversele condiții concrete etnoculturale ; e) dezvoltarea moșteniriI și creației tradiționale s-a dobîndit prin modalitățile specifice operației de *simbolizare*, care constituie un mod de *exprimare* și de *comunicare* propriu omului.

Considerînd ornamentica tradițională românească în context european, autorul relieiază similitudini și diferențieri etnoculturale, semnificative din punct de vedere etnoistoric și etnoestetic ; forme, structuri, semne, simboluri și funcțiuni etnoculturale specifice românești ; contribuții din domeniul frumuseții formelor românești la dezvoltarea sectorului ornamental universal, obținîndu-se astfel o deschidere obiectivă pentru introducerea roadelor creației noastre plastice populare în circuitul larg al valorilor perene ale spiritului omenesc.

R. O. Maier

IORDAN DATCU și SABINA-CORNELIA STROESCU, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, 501 p.

Dicționarul folcloriștilor este o lucrare valoroasă și necesară deopotrivă pentru cititorul de rînd, amator de folclor, cît și pentru specialistul informat. Nevoia unei asemenea cărți se resimțea de mult. Apărută în sfîrșit, ea este rodul străduinței și competenței a doi specialiști. Iordan Datcu (care a elaborat 236 de articole din cele 352 ale cărții) s-a afirmat prin ediții critice bine întocmite și prin studii publicate în reviste de specialitate. Sabina-Cornelia Stroescu este autoarea unui cunoscut instrument de lucru : *La typologie bibliographique des facéties roumaines* (1969), în două volume masive, de format mare, însumînd 1 767 pagini.

https://biblioteca-digitala.ro

Prefața dicționarului este semnată de Ovidiu Birlea, care în cîteva pagini dense, de idei și fapte, urmărește încercările din trecut de a fi realizate principalele instrumente de lucru în folcloristică : corpusuri, bibliografii și dicționare mărturisind, în final, o caldă și meritată admirație pentru acele albine culturale care au fost cărturarii sătești, pentru acei care au răspuns chestionarelor ce le-au fost adresate la sfîrșitul secolului trecut, salvînd de la pieire un bogat tezaur folcloric.

Întocmirea unui dicționar al folcloriștilor, după mai bine de un secol și jumătatea dè interes mărturisit pentru folclor, a cerut din partea autorilor multă pricepere și tenacitate. Informațiile au fost greu de procurat, însă autorii, înarmați cu răbdare și convinși de necesitatea unei asemenea lucrări, au perseverat și, pe parcursul unui deceniu, au reușit să dea o lucrare care s-a impus imediat.

S-a pus problema spațiului acordat fiecăruia din cei incluși în dicționar. Autorii s-au oprit la consemnarea numai a ceea ce era esențial pentru fiecare. Au cîștigat spațiu folosind un bogat tablou de prescurtări. Fiecare articol are aceeași structură : 1) date biografice strict necesare : data și locul nașterii, studii, profesiunea, lucrări, lista revistelor și ziarelor la care a colaborat ; 2) prezentarea operei ; 3) alte opere și bibliografie de referință. Prin prescurtări și folosirea literei mărunte în punctele 1 și 3, se ajunge ca informația să fie, totuși, bogată, în spațiu restrîns, iar la cele mai prestigioase nume se notează și recunoașterea lor peste hotare. În lipsa unei bibliografii aduse la zi și venind în urma unor lucrări de istoria folcloristicii, *Dicționarul folcloriștilor* aduce o contribuție apreciabilă la îmbogățirea informației biobibliografice, mai ales pentru epoca noastră. În aprecierea colecțiilor de folclor sînt amintite speciile cuprinse, ceea ce înseamnă noi și prețioase indicații bibliografice. De asemenea, interesante și foarte folositoare sînt indicațiile cu privire la periodicele la care au colaborat cei cuprinși în dicționar, ajutor prețios pentru cine urmărește prezentarea monografică a unui nume, a unei zone sau a unei teme. Un indice folcloric, adăugat la o viitoare ediție, ar ridica mai mult nivelul științific al dicționarului și ar ușura folosirea lui de către cercetători.

Autorii știu (p. 22) că un dicționar nu-i niciodată terminat și dau ei înșiși o *Addenda* și unele *Întregiri biobibliografice*. În acest sens credem că le venim în ajutor pentru o necesară și apropiată nouă ediție, semnalînd cîteva nume care le-au scăpat atenției sau au apărut între timp. Mai întîi socotim că este cazul să fie cuprinși principalii folcloriști muzicali, în frunte cu C. Brăiloiu. Semnalăm, de asemenea, nume ca Apostol D. Culea *(Datini și muncă ; Șezătorile copiilor ; Șezători de seară)* și Em. Elefterescu, născut la 15 mai 1861, colaborator la multe periodice ale vremii. Lucrarea sa de seamă este *Cartea neamului* (1911, 1912 și 1913).

Dăm în continuare și cîteva nume noi, de tineri care s-au făcut cunoscuți prin activitatea în cadrul județelor : Pavel Ciobanu *(Plaiul Cloșani*, 2 vol.) ; Constantin Manolache *(Ciobănaș de la miori ; Folclor din Prahova ; De pe plaiuri prahovene)* ; Gheorghe C. Mihalcea *(La fîntîna de sub deal ; La dalba cetate ; Contribuții la cercetarea etnografică a nordului dobrogean ; Flori dalbe, flori de măr*, aceasta din urmă în colaborare cu Aurel Munteanu) ; Florea Alexandru *(Dragă-mi este Dobrogea ; Culegere de folclor poetic dobrogean)* ; Aurel Munteanu *(Sună codrul și cîmpia)*.

Gh. I. Neagu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacţie : 70 154 Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
71021, Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală : Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești**, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România. Etnologia. Folcloristica, 1975, 184 p.,8 lei.

VASILE ALECSANDRI, **Opere**, vol. III — Poezii populare, 1978, 536 p., 40 lei.

ZAMFIRA MIHAIL, **Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană**, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc., tom. 26, nr. 1, p. 1—130 București, 1981

c. 1061 I. P. Informația

43 427

Lei 20.—

https://biblioteca-digitala.ro